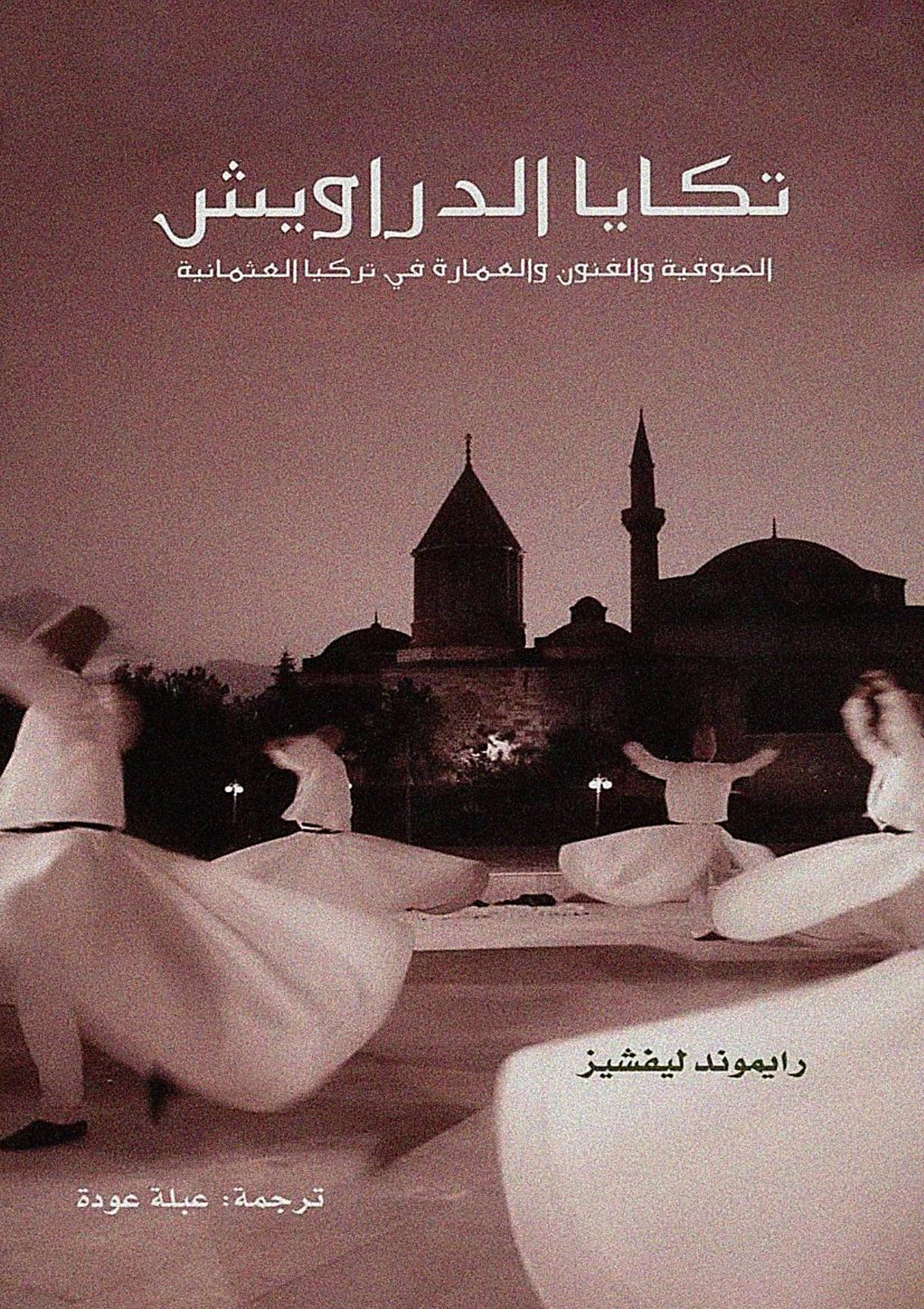
تكايا الدراويش

الصوفية والفنون والعمارة في تركيا العثمانية



رايموند ليفشيز

ترجمة: عبلة عودة

تكايا الدراويش

الصوفية والفنون والعمارة في تركيا العثمانية



تحرير: رايموند ليفشيز

ترجمة: عبلة عودة

مراجعة: د. أحمد خريس

تكايا الدراويش

الصوفية والفنون والعمارة في تركيا العثمانية

تحرير: رايموند ليفشيز



الطبعة الأولى 1432هـ 2011م
حقوق الطبع محفوظة
© هيئة أبوظبي للثقافة والتراث (كلمة)

NX688.T9 D4712 2011

تكايا الدراويش. الصوفية والفنون والعمارة في تركيا العثمانية / تحرير رايموند ليفشيز؛
ترجمة عبلة عودة؛ تحرير أحمد خريس.- أبوظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، (كلمة)، 2011.
386 ص؛ 15×22.8 سم.
ترجمة كتاب: The Dervish lodge: Architecture, Art, and Sufism in Ottoman Turkey
تدمك: 978-9948-01-941-1
1 - الفنون-تركيا. 2 - الفنون الإسلامية-تركيا. 3- الصوفية - تركيا.
أ- Lifchez, Raymond, 1932-
ب-عودة، عبلة. ج-خريس، أحمد.

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الإنجليزي:
Raymond Lifchez
The Dervish Lodge: Architecture, Art, and Sufism in Ottoman Turkey

KALIMA
www.kalima.ae

ص.ب: 94944 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، هاتف: 444 4416 2 971+ فاكس: 446 4416 2 971+

أبوظبي للثقافة والتراث
ABU DHABI CULTURE & HERITAGE
www.adach.ae

ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، هاتف: 468 6314 2 971+ فاكس: 462 6314 2 971+

تكايا الدراويش

الصوفية والفنون والعمارة في تركيا العثمانية

محتويات الكتاب

الجزء الرابع: تداعيات

شكر وعرفان

أتقدم بجزيل الشكر والعرفان للباحثين الذين أسهموا في هذا الكتاب وعلى وجه الخصوص السيد م. بهاء تانمان المختص بالفن المعماري لمباني الصوفيين في تركيا، الذي لم يبخل بأي جهد طوال السنوات الخمس التي استغرقها إنجاز هذا الكتاب من حيث توفير المعلومات والصور النادرة على الرّغم من بعد المسافة بين بيركلي وإسطنبول. أودّ أنْ أشكر كذلك والتر فيلدمان الذي أمدّني بالنصائح الثمينة في أثناء إعداد الكتاب، وهو الذي اقترح تسميته بـ (**تكايا الدراويش**). والشكر موصول لزميلي في جامعة بيركلي آيلا الغار وحامد الغار على مساهمتهما الفاعلة فيه. أقدم شكري العميق لكل من هليل إنالجيك وإيرا م. لابيدوس على جميع الملاحظات والنصائح التي قدّماها، وكذلك أشكر تالات س. هالمان على مساعدته، وكلاً من ثريا فاروقي وبيتر غران وفيلز يانشرلو، الذين أسهموا في تحسين هذا الكتاب.

أشكر كذلك غريس مارتن سميث، الذي عرّفني بالتكايا للمرة الأولى عام 1978 عندما كنت في إسطنبول، أقوم ببحث ميداني حول الموضوع لجامعة كاليفورنيا، وقد شجعني على نشره عباس وانشفاري.

الشكر موفور للسيدة ماغي كوغلي بينار من إسطنبول على ترجمتها الرائعة لأبحاث بهاء تانمان ونورهان أتاسوي، وكذلك لإينال نالبينتاغلو وإيلا غورتونا لترجمتهم نصوصاً عثمانية وتركية.

أوجه شكري كذلك لجمعية دراسات الشرق الأوسط، التي منحتني الفرصة لعرض عملي أمام مجموعة من الباحثين في شيكاغو 1983 وفي سان فرانسيسكو 1984، مما أتاح لي المجال لمقابلة العديد من الباحثين الذين أمدّوني بالمزيد من العون لإتمام هذا الكتاب.

وفي هذا المجال لن أغفل إيمي إينسون التي ساعدتني في تطوير مجموعة من المقالات المنفصلة، لتصبح مخطوطة لهذا الكتاب، وكذلك وليام هكمان الذي ساهم بملاحظاته في إعداد المخطوطة. أودّ كذلك أن أشكر لين وندي وآمي كلاتزكن من منشورات جامعة كاليفورنيا، و اديث غلادستون لمراجعتها المخطوطة في شكلها النهائي، وطلابي لوري ليتزيك وكريستوفر أندرسون لمساعدتهما في إعداد المخطوطة للنشر. أشكر كذلك معهد الدراسات التركية في واشنطن، وجمعية آغا خان للثقافة على دعمها المالي لنشر الكتاب.

هناك آخرون لا بدّ لي من شكرهم حتى وإن لم يسهموا مباشرة في هذا الكتاب، ومنهم أساتذتي الذين فتحوا لي أبواب تاريخ فنّ العمارة، وهم الرّاحل رودلف وتكور وروبرت برانر وهوارد ماكفرسون ديفس وجيمس مارستون فيتش والرّاحل يرسفل غودمان، حيث أسهموا جميعاً من خلال محاضراتهم في جامعة كولومبيا في تعريفي بهذا الفن الرّائع. وهُنا لا بدّ لي من إضافة مؤرّخ رائع آخر وصديق كذلك هو عيسى راجوسا الذي كان رفيقي في زيارتي الأولى لإسطنبول عام 1957. وأخيراً أتقدّم بالشكر والعرفان لزوجتي الصحفية والمؤرّخة جوديث ستروناش التي أسهمت بمهاراتها الأدبية ومخيلتها الصحفية في إثراء هذا الكتاب.

ملاحظات للقارئ

نودّ أنْ نوضح للقارئ أنّ معظم المصطلحات الواردة في هذا الكتاب هي من أصل عربي أو فارسي، غير أنّ هذه المصطلحات أصبحت جزءاً من اللغة التركية العثمانية، إلى جانب مصطلحات أخرى دخلت مع دخول الثقافة الإسلاميّة إلى تركيا. وقد بدأ هذا التحول الثقافي والديني في آسيا الوسطى، وازداد بهجرة البدو الأتراك إلى أنطاليا قبل ألف عامٍ تقريباً، وقد اعتمد هؤلاء المهاجرون النصوصَ العربيّة كما فعل غيرهم من المسلمين. فحتى الفرس، الذين يتمتعون بإرث أدبيّ عظيم، اعتمدوا النصوص العربيّة التي صاحبَتْ دخول الإسلام. وقد ازدهرت هذه الثقافة الأدبيّة في القرن التاسع عشر وازدهرت معها بالطبع اللغة التي كتبت بها، إذ اكتسبت اسم السلالة التي رعتها وحمتها لتصبح اللغة التركية العثمانية.

غير أنّ هذا الوضع تغير جذريّاً بتغيّر الوضع السياسي في تركيا تحت القيادة الثورية لمصطفى كمال أتاتورك في العشرينيات من القرن العشرين، إذ رفض النصوص العربيّة، واستبدلها بالأحرف اللاتينية لكتابة اللغة التركية.

وهُنا تبرز مشكلة بالنسبة لدارسي التاريخ والثقافة العثمانية، ذلك أن هذه الحروف لا تعكس أحياناً الأحرف المطلوبة في الكلمات ذات الأصل العربي أو الفارسي، وقد تموّه الحروف اللاتينية في اللغة التركية الحديثة أصول الكلمات العربية أو الفارسية، ولكننا غير معنيّين في هذا الكتاب بهذه المشكلة، فنحن نسعى إلى تسليط الضوء على ظاهرة الثقافة الإسلاميّة ضمن الإطار العثماني، لذلك سنستعمل اللغة التركية الحديثة في جميع المصطلحات الواردة هُنا بغض النظر عن أصولها الإتمولوجية، فالباحثون في الدراسات الإسلاميّة لا بدّ أنهم سيميّزون المصطلحات الإسلاميّة عربيّة الأصل حتى لو

كتبت بحروف لاتينية.

بالنسبة للأسماء الواردة في الكتاب فقد روعِيَ في كتابتها طريقة نطقها الحديثة عند الأغلبية مع الأخذ بعين الاعتبار مكان ميلادها وتاريخه لمزيد من الإيضاح، وأمّا الألقاب فقد تجد ألقاباً إسلاميّة مثل «شيخ» أو تركية مثل «باشا» ، وكذلك لقب «درويش» الذي استعمل أحياناً للدلالة على رتبةٍ في الطريقة المولوية، وأحياناً للدلالة على المتصوّف التركي عموماً.

توطئة

يأتي هذا الكتاب في وقت حرج بالنسبة للإسلام، بسبب تعاظم المخاوف من الجماعات الإسلاميّة المتطرّفة ونشاطاتها حول العالم، وهذا ما حفّز الكثير من الباحثين على إعادة إحياء الدراسات الإسلاميّة، التي تعنى بالثقافة الإسلاميّة وممارساتها التقليديّة ومنها الممارسات الصّوفيّة.

وما يميّز موضوع الكتاب أنه يفتح نافذةً على الفنّ المعماريّ الإسلاميّ من زاوية خاصّة، فمعظم الدراسات المختصّة بهذا الفنّ كانت تعنى عموماً بعمارة المساجد الضخمة في تركيا خاصّةً التي بنيت في الفترة ما بين القرن الخامس عشر والسابع عشر الميلاديين، وهذه المساجد لا تشكّل إلاّ جزءاً بسيطاً من هذا التراث المعماري الفذ في إسطنبول العثمانية وفي مدنٍ أخرى كثيرة. وهُنا تبرز «التكايا» التي تنتشر في كلّ مكان بين هذه المساجد الفخمة الضخمة، بأبنيتها المميزة والمتواضعة، لتقدّم دليلاً مختلفاً على بهاء الفنّ المعماريّ العثمانيّ في فترةٍ طالما عدها الباحثون فترة الانحدار السياسي والثقافي في الدولة العثمانية، وهذا رأي يجب إعادة النظر فيه، إذ إنّ الفنون المرئيّة في العالم الإسلاميّ لا تتوافق بالضرورة مع ازدهار السلالة الحاكمة أو انحدارها.

والميّزة التي تُحسَب لهذا الكتاب هي أنه يسلّط الضوء على ما تبقّى من أبنية «التكايا» في إسطنبول، بعد أنْ طالت يد الإهمال معظمها، نتيجة توقّف الدعم المادي لها بعد التحول السياسي الذي حدث في تركيا واتجه بعيداً عن الدين وكلّ ما يمثله بما فيه مباني «التكايا».

ومن الميّزات الأخرى أيضاً أنّ هذا الكتاب يوضّح أنّ «التكايا» قد بنيت تلبية لحاجات الفئات البسيطة من أبناء الشعب، وهي تمثل توجهات هذه الفئات ورغباتها وتفاعلها داخل المجتمع العثماني، لذا فهي مرآة تعكس الفن

المعماريّ للأغلبيّة الصامتة، ومن هُنا فإنّ دراسة هذه «التكايا» تلقي بعض الضوء على حياة هذه الفئات التي عادةً ما تكون مهمّشة في الأدبيّات والوثائق التسجيليّة في تلك الفترة.

ومن هُنا نرى أنّ دراسة هذه التكايا بكل ما تختزنه وتمثله من تاريخ، يحتاج إلى العديد من المختصّين في حقول مختلفة، وهذا ما اعتمده الكتاب وهي نقطة تحسب له. فمن مختصّين في الدين الإسلاميّ وباحثين في العبادات والتصوف إلى اختصاصيين في التاريخ والشعر والسّير الذاتية والاقتصاد والخط العربي إلى آخره، اجتمعوا كلّهم حول موضوع «التكايا» لدراسته من عدة جوانب وهو بحقّ إنجاز عظيم، يساهم في إثراء هذا الموضوع وإبرازه، لأنه يُدخِل القارئ إلى تفاصيل حياة العثمانيين اليومية في بيوتهم ومزارعهم وعباداتهم بعيداً عن صورتهم التقليديّة عند الغرب، وهي أنهم آلة عسكرية تقف على حدود أوروبا.

قد لا يتسع المجال في هذه التوطئة لاستعراض جميع الأبحاث التي يشتمل عليها الكتاب على الرغم من أهميتها جميعاً، لكن لا بدّ هُنا من أن أشيرَ بشكلٍ خاصّ إلى مجموعة منها، مثل المقال الافتتاحي بقلم إيرا م. لابيدوس، الذي يتناول الصوفية في القرون الوسطى، ويوضح بدايات عملية بناء «التكايا»، مشيراً إلى عمق جذور الصوفية التركية، وكيف أنه لا يمكن فهم المصطلحات والأفكار الصوفية بمعزل عن جذورها العربيّة والفارسيّة، وهكذا فإن بحث إيرا يضع المصطلحات الدينية الإسلاميّة في موقعها المناسب.

أمّا المقال الأخير في الكتاب بقلم جمال كفادار فهو يحلل تأثير الصوفية في المجتمع التركي الحديث بالتوازي مع الصوفية في الإمبراطورية العثمانية، كاشفاً بذلك اللثام عن مناطق كانت مهملة من قبل في الدراسات الصوفية مثل دور المرأة، والشذوذ الجنسي، والدمج بين أكثر من طريقة من الطرق الصوفية،

ويشرح أسباب تصدر الطريقة المولوية لصورة الصوفية أمام العالم الخارجي، كما أنّ ملاحظاته تتعدّى فضاء الدراسات الاستشراقية المتعارف عليها، فهي تعتمد طرقاً علمية ترتكز على الدراسات الاجتماعية والتاريخية التي تنتهج الأسلوب الغربي. كما يظهر كافادار أن الصوفية تخترق بتأثيرها جميع جوانب الثقافة التركية الحديثة من شعر ولغة وسينما وموسيقى، لتبدو قوة ثقافية محرّكة في تركيا الحديثة.

ولعلنا هُنا نشير إلى باقي الأبحاث بعجالة لا تقلل من أهميتها بالطبع، فهناك كلاوس كريسر في فصله حول حياة الدراويش الذي يعرض فيه معلومات مهمّة حول هذا الموضوع، تتجاوز المعلومات التاريخية المحضة. وهناك فصل رايموند ليفشيز حول الفنّ المعماريّ في التكايا، ويتقصى الاتساق والانسجام الداخلي الواضح في عمارة هذه التكايا، كما يذكر في مقدمته لهذا الكتاب.

هناك أيضاً جودفري جودون الذي يتحدث أيضاً عن عمارة «التكايا» وتطورها في الدولة العثمانية، أمّا بهاء تانمان فإنّ بحثه يتخذ منحى اجتماعيّاً إذ يكشف النقاب عن طرق الحياة والطقوس التي كانت تُمارَس في التكايا.

وإذا عددنا الجزء الأول والثاني من الكتاب الكعكة الأساسية فإن الجزء الثالث سيكون بالتأكيد الزينة التي تغطّي هذه الكعكة، فهو مليء بالدراسات القيمة التي تمسّ الحياة اليومية في التكية من وجهات نظر مختلفة، ليرسم صورة مقربة ثلاثية الأبعاد عن كيفية عمل هذه المؤسسة «التكية» وحياة الناس فيها.

أمّا حامد الغار فيتعرض بالتفصيل لطريقة صوفية واحدة، بينما يقوم كارتر فندلي بترجمة مخطوطة من مذكرات أحد القائمين على إحدى التكايا.

ونجد أنّ الباحثين في دراسات أخرى قد تخطّوا نطاق التكية ذاته مثل فردريك ديجونغ، الذي يستعرض صوراً للخط العربي، وهذه الصور معروفة في إيران ومصر والعراق كما هي معروفة في أنطاليا. ونجد هذا التوسع في

البحث لدى آنا ماري شيمل وهانس بيتر، أمّا آيلا الغار فتستطلع موضوع الطعام، وتصل إلى جذوره في القرون الوسطى. وفي سياق آخر تبحث نورهان أتاسي في أزياء الدراويش وجذورها وطقوسها في الطريقة المولوية.

وباختصار، فإنّ هذا الكتاب يقدّم صورةً متكاملة للبحث الجادّ، ويرسي قواعد جديدة للباحثين في الدراسات الإسلاميّة، تقوم على التكامل والمشاركة بغية الوصول إلى الفائدة والمتعة في آن.

روبرت هايلنبراند

أستاذ في الفن الإسلامي

جامعة أدنبره

مقدّمة

يُعرف الصّوفيّ بين الأتراك بالدرويش، وهو مصطلحٌ يشتمل على العديد من التصورات الفلسفيّة والأدوار الاجتماعيّة، وكان بعضُ الدراويش من الصّوفيّين المتجولين يعرفون باسم فقراء أنطاليا، غير أنّ معظم الصّوفيّين كانوا ينتمون إلى طرقٍ صوفيّة محددة، ويشاركون في الحياة اليوميّة في التكايا، التي كانت تسمّى بالتكايا أو الزوايا أو الخانكات، وذلك حسب المنطقة الموجودة فيها، ولكلّ تكية معتقداتها وممارساتها، ولكن يبقى شيخ التكية المحور والرمز الذي تدور حوله التكية، فهو المعلم الأول والمصدر الرّوحي وقناة الاتصال الإلهي، الذي يتمتع بالحكمة والبركة، ويقود أتباعه إلى الله.

وتضمّ التكية بشكلٍ دائم أو مؤقّتٍ عائلة الشيخ وأتباعه، وكذلك المريدين بل وحتى الحجّاج أحياناً أو عابري السبيل، وهناك أيضاً رفات الشيوخ السابقين أو الأولياء الصالحين الذين يتقرب منهم الناس بالصلاة والهبات التي يتركونها في التكية. وكما يوضح حامد الغار في بحثه في هذا الكتاب فإنّ التكية كانت تشكّل أساساً لبنية الطائفة، فبعض هذه التكايا كان أكثر من مجرّد مكانٍ يلتقي فيه أبناء الطريقة، فهي تفسح المجال أمام المريدين للالتصاق بشيخهم وخدمته بإخلاص وتفانٍ للفوز بعطاياه الرّوحيّة.

وقد تجلّتْ مظاهرُ البركات والصّلوات والتأمل والرقص والموسيقى في أبنية هذه التكايا، حيث نظّمت الفضاءات داخل التكية، وزخرفت لتناسب الطقوس الاحتفاليّة لكلّ تكية، واعتمد طراز معمار التكية وحجمه على الممارسات الاحتفاليّة، وموقعها داخل التكية، وكذلك على صيت الشيخ وقدرته على توفير المال.

وبشكلٍ عام، عكس معمار التكية مكانتها وعدد الدراويش المقيمين

فيها[1]، ففي القرن التاسع عشر كانت التكية العادية تستضيف ما بين أربعة إلى سبعة دراويش، أمّا التكايا الأكبر حجماً فقد كان يقطنها قرابة الثلاثين درويشاً أو أكثر، وهناك عددٌ قليلٌ من التكايا كانت تحوي من خمسين إلى مئة درويش، وكان بعض الدراويش ينتقلون من تكية إلى أخرى مع تغيّر أحوال الطريقة تقدّماً أو تراجعاً.

تنعكس اعتقادات الصّوفيّين وتجلّياتهم وطقوسهم أيضاً في الأدب الصّوفيّ والخطّ العربيّ والمخطوطات التوضيحيّة التي خلفوها والمنحوتات الخشبيّة والحجريّة، ومع أنّ الطريقة المولوية تعرف أكثر ما تعرف بطقوس الرقص لديها، إلاّ أنها قدمت أيضاً العديد من الموسيقيّين والشعراء والخطاطين الذين أسهموا في تطور الثقافة العثمانية، وقد اجتذبت هذه الطريقة العديد من رجالات المجتمع والمثقفين منذ القرن الخامس عشر حتى الآن. ومن الجدير بالذكر أنّ التأثير الفارسي كما يشير أتاسي في بحثه واضحٌ بشدّة في طقوس هذه الطريقة، التي قامت على تعاليم مولانا جلال الدين الرومي (1207– 1273).

وقد قام فنانو التكايا وخطاطوها بعكس أفكارهم وعقائدهم في اللوحات والزخارف التي استعملوا فيها نصوصاً عربيّة مقدسة يذكر فيها اسم الله أو الأنبياء والأولياء، بالإضافة إلى زخارف من الطبيعة وخاصّةً الزهور، وأحياناً الطيور والأسود وجمل علي، وقد نقش كلّ ذلك بمهارة وحرفيّة عالية[2] على جوانب التكايا والمساجد والمقاهي وحتى المنازل.

يرتبط تطور فن الخط في تركيا بالطريقة المولوية، غير أنّ ذلك لا يقصر هذا

---

(1) هذا الربط بين حجم التكية وأهميتها لم يكن دائماً صحيحاً، إذ تظهر في بعض التكايا المتواضعة حجماً فنونٌ معماريّة تفوق أهميتها.

(2) من كاثلين بارل «من دولة غازي إلى الجمهورية: تغير المشهد عند الفنانين الأتراك والخطاطين.»
Kathleen Barrill «From Gazi state to Republic: A Changing Scene for Turkish Artists and Men of Letters.» (New York, 1974) pp. 265 – 68.

الفنّ على أهل هذه الطريقة، إذ إنّ معظم الطرق الصّوفيّة الأخرى كانت تضمّ بين أعضائها خطاطين رائعين محترفين، وحتى أولئك الخطاطين الذين لا ينتمون إلى طريقة بعينها، كانوا يستلهمون فنّهم من مصادر دينيّة بالأساس[1].

أمّا في الطريقة البكداشية، فإنّ هذا الفنّ تطور بطريقة أخرى، تختلف وتتميز عن الطرق الأخرى، فبرع الخطاطون البكداشيون في تشكيل الحروف لتماثل أشكال الحيوانات أو البشر[2] وخاصّةً الوجوه، وهو ما يعدّ محرّماً في الفنّ الإسلاميّ عموماً.

لقد أصبح التيار الصّوفيّ جزءاً من حياة المسلمين الأتراك في أنطاليا بعد الغزو المغولي للبلاد الإسلاميّة في وسط آسيا وإيران 1220، ممّا أدّى بالكثير من التجار والجنود والعلماء والفنانين والحرفيّين والدراويش إلى النزوح إلى أنطاليا، وهناك انضمّ إليهم عددٌ من المسيحيّين واليهود الذين اعتنقوا الإسلام، مما أدّى إلى أسلمة المنطقة جميعها.

على إثر ذلك تطوّر في أنطاليا نموذجان متضادّان للثقافة الإسلاميّة: النموذج الإسلاميّ التقليديّ الذي أسّسه السلاجقة في المدن، والنموذج الابتداعيّ الذي ظهر في التخوم. وقد أنشأ السلاجقة في أنطاليا النظام الإسلاميّ البيروقراطيّ الذي كان يضمّ فئة التجار والحرفيّين القادمين من المدن الإسلاميّة السورية والإيرانية وبلاد ما بين النهرين، وهكذا حكم السلاجقة خليج التركمان بقوة بمن فيهم العثمانيين[3].

ولتعزيز هذا الحكم وتوطيد أركانه في المجتمع الأنطالي الجديد، أخذ

(1) آن ماري شيمل: «الخط والثقافة الاسلامية»

Annemarie Schimmel, Calligraphy and Islamic Culture. (New York, 1984) p. 48.

(2) انظر المرجع السابق، صفحة 110.

(3) J. M. Hussey, ed, The Cambridge Medieval History: The Byzantine Empire, vol 4 (Cambridge, 1966). Pp. 744 - 45

السلاجقة ببناء المساجد والمدارس كمؤسّسات مهمّة، تقوم على تعزيز الثقافة الإسلاميّة التقليديّة، وقد بقيت هذه المساجد والمدارس من أهمّ المعالم الإسلاميّة في أنطاليا حتى الآن. كما قام السلاجقة ببناء الخانات والنزل على مشارف الطرق التجارية الجديدة، وفي الوقت ذاته بُنيتْ التكايا داخل المدن، لتكون مأوى للدراويش الذين تتطابق معتقداتهم وممارستهم مع توجهات الحكم الجديد، وأمّا الزوايا فقد شيّدت على أطراف القرى قريباً من الطرق التجارية، على مقربة من المناطق المفتوحة حديثاً، لتكون وسيلة إضافيّة لأسلمة المزيد من السكان المحليّين.

وبحلول القرن الثاني عشر، عكست الثقافة الإسلاميّة في أنطاليا صورةً مثاليّة لأخلاق المجتمع وتنظيمه الاجتماعيّ والسّياسيّ(1)، كما كان يرى الفلاسفة المسلمون آنذاك. وفي تناقضٍ حادّ مع هذه الصورة المثاليّة أخذ الدراويش على تخوم المجتمع الجديد زمام المبادرة في تشكيل ثقافة مختلفة خاصة بهم.

يجب أن نذكر أنّ التركمان كانوا يدينون في موطنهم الأصليّ بالشامانيّة(2)، وعندما هاجروا غرباً نحو البلاد الإسلاميّة تأثّروا بثقافات وديانات متعددة مثل البوذية والمانوية(3) والمسيحية، وكانت جميعها منتشرةً في البلاد التي عبروها وعلى الرّغم من تحولهم إلى الإسلام إلاّ أنهم على ما يبدو قد حافظوا على تقاليدهم القبليّة القديمة، وتمسّكوا بزعمائهم الرّوحيّين في عقيدتهم السابقة،

(1) Kelam H. Karpat «The Background of Ottoman Concept of City and Urbanity». دراسة غير منشورة، أعدّت لمؤتمر «مدن شرق البحر الأبيض المتوسّط» فنيسيا، 1971.

(2) الشامانية: هي ظاهرة دينية تتعلق بممارسات الشامان، وهم سحرة دينيون يستعملون قواهم للسيطرة على الأرواح لمعالجة المرضى، والموطن الأصلي لهذه الظاهرة هو آسيا الوسطى وسيبيريا. (المترجم)

(3) المانوية: هي ديانة تنتسب إلى ماني بن فتك المولود عام 216 م، والمانوية من الديانات الثنوية التي تقوم على معتقد أنّ العالم مركب من أصلين قديمين أحدهما النور والآخر الظلمة، حاول ماني إقامة صلة بين ديانته والديانة المسيحية وكذلك البوذية والزردشتية، وقد كتب ماني عدة كتب من بينها إنجيله الذي أراده أن يكون نظيراً لإنجيل عيسى. (المترجم)

حيث أصبح لهم عظيم الأثر فيما بعد في نشر التعاليم الابتداعيّة غير التقليديّة للإسلام[1].

ومن هُنا ظهرت ديانة موازية للإسلام لها شخصيتها الخاصة، وهي عبارة عن مزيج من تعاليم الإسلام ومعتقدات قبليّة قديمة وسحر وممارسات خاصة[2] وهكذا ظهرت هذه الجماعات الإسلاميّة الابتداعيّة وازدهرت في أنطاليا[3].

بدأ التدهور في الإمبراطورية السلجوقية في العام 1243، بعد غزو المغول الأول لأنطاليا، وانهزام القوّات السلجوقية بعد أنْ أضعفتها الحروب الأهلية، غير أنّ عدّة مشاكل في معسكر المغول منعتهم من المُضيّ قدماً في غزوهم، ومع ذلك لم يستطع السلاجقة منعَ تبعات هزيمتهم علي أيدي المغول، وأهمّ هذه التبعات انشقاق التركمان ومنهم العثمانيون عن إمبراطورية السلاجقة، وترك التخوم للاستقرار في المدن، إذ اتخذوا من بورصا عاصمةً لهم عام [4]1326.

وباستقرارهم في المدن، حلت ثقافتهم محلّ الثقافة السّائدة التي كان يعززها السلاجقة، وهي من العوامل التي أثرت في الثقافة العثمانية الصّوفيّة بأفكارها وممارساتها. وقد ظهرت صور هذه الثقافة واضحة في كتاب ابن بطّوطة عندما

---

(1) «أسلمة أنطاليا» V. L. Menage «The Islamization of Antolia» in conversion to Islam، ed، No Levtzion (New York، 1979). Pp. sa

(2) «الإسلام والمسيحية تحت حكم السلاطين» F. W. Hasluck, **Christianity and Islam under the Sultans,»** vol. 1, (Oxford, 1929), passim.

(3) «أفول الهيليانية في القرون الوسطى في آسيا وعملية الأسلمة من القرن الحادي عشر إلى القرن الخامس عشر» Speros Vryonis, Jr, «The Decline of Medieval Hellenism in Asia and the Process of Islamizalion from the Eleventh through the Fifteenth Century.» (Berkeley, 1971), pp. 366.

(4) «تركيا ما قبل العثمانيين» Claude Cahan، **Pre-Ottoman Turkey**، (New York، 1968)، p. 269.

وصف المدن الأنطالية في القرن الرابع عشر[1].

وقد أسهم هذا التحول، الذي طال أنطاليا بتحويلها إلى دولة عثمانية، في إعطاء الدراويش دوراً جديداً معقّداً ومتناقضاً أحياناً، دام حتى نهاية الإمبراطورية العثمانية، إذ كان سلاطين العثمانيين يعتمدون على دعم الدراويش عسكرياً في أثناء محاولاتهم بسط هيمنتهم وتوسيع سيطرتهم على أنطاليا، وفي المقابل كان الدراويش يحصلون من السلاطين على قطع من الأراضي وهبات تخصص للتكايا، وهكذا تأسست فكرة رعاية التكايا وحمايتها تحت لواء السلطان شخصياً [2]، وتبعاً لذلك ازدهرت الصّوفيّة وتعددت طرقها تحت حكم العثمانيين، وكانت بعض هذه الطرق محافظة تتبع التقاليد الدينية المعروفة وتمارسها، أمّا بعضها الآخر فكانت لها ممارسات وعقائد تحيد أحياناً عن المألوف[3].

ومن الطرق الصّوفيّة الأكثر محافظة الطريقة المولوية، وهي طريقة ظهرت في الفترة السلجوقية، وتمتدّ جذورها في الثقافة الفارسيّة، وقد اجتذبت نخبة المجتمع، وهناك أيضاً بعض الطرق الصّوفيّة الابتداعيّة التي اجتذبت أنصاراً ومؤيّدين كثر، أهمّها الطريقة البكداشية، التي أوجدها حاج بكداش (1248–1337)، وكذلك الطريقة البيرمية التي أوجدها حاج بيرم (1352–1429)، حتى أن السلطان محمد الثاني كان أحد أتباع الشيخ شمس الدين خليفة حاج بيرم.

وقد كانت الطريقة البكداشية من أوائل الطرق التي أسست لها تكايا في

(1) «رحلات ابن بطوطة» تحرير وترجمة C. Defremery and B. R. Sanguinetti. 4 vols

(2) Memed Zeki Pakalin «Ordu Seyhi,» Osmanli Tarihi Deyimleri ve Terimleri Sozlugu, vol. 3 (Istanbul, 1946)

(3) «نشوء تركيا الحديثة»

Bernard Lewis، **The Emergence of Modern Turkey** (London، 1962)، p. 400.

ضواحي إسطنبول في القرن الرابع عشر، وكانت هذه الطرق قريبة جدّاً من ثقافة أهل التخوم[1].

ظهرت طرق صوفيّة أخرى بعد احتلال القسطنطينية عام (1453)، مثل الطريقة القادرية، التي برزت في المدينة في عصر إسماعيل الرومي، والطريقة الخلوتية والنقشبندية اللتين تأسّستا تحت رعاية بايزيد الثاني في نهاية القرن الخامس عشر.

وصل عدد الطرق الصّوفيّة إلى سبع وثلاثين طريقة، يتمركز حوالي عشرون منها في إسطنبول العثمانية[2]، تمثلها حوالي ثلاثمئة تكية موزّعة حول المدينة وقراها المجاورة، وقد كان عدد السكان في إسطنبول في ذلك الوقت حوالي ثلاثة أرباع المليون نسمة معظمهم من المسلمين وغالبية هؤلاء لهم علاقة بالتكايا، فهم إمّا دراويش أو محبّين لهم، وبنهاية القرن التاسع عشر كانت أكثر الطرق انتشاراً الطريقة الخلوتية بدليل عدد التكايا التابعة لها، والتي بلغت زهاء اثنتين وثمانين تكية، تتبعها الطريقة القادرية بسبع وخمسين، ثم النقشبندية بستّ وخمسين تكية، ثمّ الرفاعية بخمس وثلاثين تكية، وتتبعها بعد ذلك بقية الطرق الصّوفيّة بأعداد أقلّ من التكايا.

لطالما كانت الطرق الصّوفيّة ونشاطات الدراويش وشيوخهم وحياتهم داخل التكايا محلّ جدل لدى الكثيرين، إذ تضرب جذور الصّوفيّة بعيداً في التاريخ الإسلاميّ للأتراك والدولة العثمانية، كما يوضح لنا أيرا م. لابيدوس وجون بارنز في مقالتيهما، فيقولان: إنّ احتلال القسطنطينية على يد العثمانيين كان نقطة تحول للدراويش، بعد أن فتح لهم محمد الثاني وابنه بايزيد

(1) «الإمبراطورية العثمانية: العصر الكلاسيكي»
Halil Inalcik, **The Ottoman Empire: The Classical Age**، 1300 – 1600 (London, 1973), pp. 186 – 92.

(2) Pakalin, «Ordu Seyhi»

كلّ الأبواب لإقامة التكايا[1]، وأصبحت التكايا بشيوخها ودراويشها مكملة للمدارس ومعلميها، يخدمون الدولة ومواطنيها والدين الإسلاميّ، وعندما حدث التغير في تركيا في النصف الأول من القرن العشرين، كان أول عمل قامت به الجمهورية التركية إغلاق التكايا، ووقف الدعم الحكومي لها، ومنع إظهار أية رموز علنية للطرق الصّوفيّة أو الدراويش في الحياة العامّة، مما أسهم في إهمال التكايا ونسيانها بالتدريج.

يعالج الباحثون في هذا الكتاب موضوع الدراويش في جميع أنحاء تركيا، ويسلطون الضوء على جوانب مهمّة من حياتهم مثل الفنّ المعماريّ والفنّ التصويريّ، التي تظهر جليّةً في تكاياهم الباقية في إسطنبول العاصمة، في الفترة العثمانية المتأخرة في السنوات ما بين (1826– 1925). وتعد هذه الفترة مهمّة جدّاً في تاريخ الدراويش، لأنها شهدت اضطهاد أعضاء الطريقة البكداشية في عهد السلطان محمود الثاني (1808– 1839). وكذلك إغلاق التكايا في أثناء حكم الجمهورية التركية (1925).

شهدت المئة سنة الأخيرة من الحكم العثماني العديد من الاضطرابات، التي ترافقت مع محاولات تخطي النظام العثماني القديم، وحروب مع القوى الأجنبية وقيام الدولة المستقلة الجديدة بما فرضته من إصلاحات سياسيّة واقتصاديّة، غايتها الوقوف والتنافس مع الخصوم في الغرب.

لقد بدأ السلطان محمود الثاني حركة الإصلاح والتحديث في تركيا مدفوعاً بالرغبة في استبدال جميع المؤسّسات التقليديّة بمؤسّسات حديثة، تشبه مؤسّسات النموذج الغربي، وقد طالت هذه الإصلاحات المؤسّسات الحكوميّة والتعليميّة والجيش والصحة العامّة والتجارة الخارجيّة، كما تبنّى

(1) Inalcik, **Ottoman Empire**; Ulku U. Bates, «The Patronage of Sultan Suleyman» (Ankara, 1978), pp. 72 – 74.

السلطان موقفاً أكثر انفتاحاً تجاه التأثير الغربي، مؤسّساً بذلك دولة حديثة على أنقاض الإمبراطورية العثمانية القديمة[1].

ومن الرموز الشهيرة لهذا الإصلاح، استبدال العمامة التقليدية بالطربوش الأحمر، ليصبح جزءاً أساسيّاً من الزّيّ الرجالي اليومي والاحتفالي أيضاً، غير أنه لم يستطع فرضَ هذا التغيير الذي يلغي التمييز بين الطبقات إلاّ على رجال الحكومة والجنود والموظفين، فلم يصل هذا التغيير إلى الدراويش بالطبع، إذ تعد العمامة جزءاً أساسيّاً من زيّ الدرويش، ولاسيما إذا كان أحد شيوخ الطرق المختلفة، فهناك عمامة مميزة لكلّ شيخٍ حسب طريقته، حتى إن شكل العمامة كان يُحفَرُ على شاهد قبر الشيخ بعد وفاته.

ومن إصلاحات السلطان محمود الثاني التي كان لها كبير الأثر في حياة الدراويش، تحديث الجيش وإصلاحه وإعادة تنظيم عوائد الدولة ومصروفاتها. أمّا إصلاح الجيش فقد بدأه السلطان بإحكام قبضته على الجيش العثماني، ليصبح هو المرجع الوحيد في أمور الجيش، مما أدى إلى إضعاف سلطة الجناسرية[2] الذين كانوا يضطلعون بمهمات الأمن العام والشرطة، وإخماد الحرائق والسيطرة على الحركة التجارية في إسطنبول.

ولقمع الجناسرية، كان لا بدّ من قمع الطريقة البكداشية، التي كانت تمدّ الجناسرية بالدعم الرّوحيّ والشعبي منذ البداية[3]. وهكذا أعدم عدد من زعماء البكداشية عام (1826) ودمر عدد من ممتلكات الطريقة وصودر بعضها الآخر، ونصب عدد من شيوخ النقشبندية على بعض تكايا البكداشية، وسُلمت المدارس والجوامع والمستشفيات التابعة لها إلى مجموعة من صغار العلماء

(1) «بزوغ تركيا الحديثة» Lews،« **Emergence of modern Turkey**»،P55

(2) الجناسرية: جيش المرتزقة في الجيش العثماني، وقد كان من نخبة المقاتلين. (المترجم)

(3) انظر المرجع السابق، ص 33 – 34، 76

وطلاّب العلم[1]. ومع ذلك، فقد بقي بعض أعضاء البكداشية يعملون سرّاً، حتى خفت الضغوطات على هذه الطريقة عام (1860)[2].

أمّا التغيير الإصلاحي الثاني فقد كان إعادة هيكلة موارد الدولة وكيفية توزيعها، وقد كان الدراويش يحصلون على مخصصاتهم مباشرةً من الطريقة التي تتبع هيئة الأوقاف[3]، لكن التغيير طال هذه الموارد أيضا، إذ أصبحت الدولة هي المسؤولة عن جميع الأموال، ومن ثمّ توزعها على التكايا كما ترتئي.

وقد نتج عن ذلك تقنين مخصصات التكايا، وطال كذلك كمية الطعام المخصصة للدراويش والمسافرين والفقراء عموماً، وشيئاً فشيئاً أخذت صورة الدراويش المشرقة تبهت تدريجيّاً مع دخول القرن العشرين[4]. كما استطاعت الدولة في منتصف القرن التاسع عشر أن تسيطر على مجلس المشايخ: وهو المجلس الذي يضمّ شيوخ الطرق جميعاً، ويصرف أحوال التكايا، بحيث تدخلت الدولة في طرق التدريس في هذه التكايا ونوعية الشيوخ المختارين[5] للزعامة.

ورغم سيطرة السياسة على الدور التقليديّ لمؤسّسة الدراويش في الدولة العثمانية، إلا أنّ هذه المؤسّسة بقيت فاعلة في إسطنبول، فمع ازدياد عدد

(1) «تاريخ الإمبراطورية العثمانية وتركيا الحديثة»
Stanford J. Shaw and Ezel Kural Shaw, **History of the Ottoman Empire and Modern Turkey**. (Cambridge, 1978).

(2) «الطريقة البكداشية» John Kingsley Birge، **The Bektashi Order of Deroishes** (London، 1937).

(3) «سياسة الاتكال: الإصلاح المدني في إسطنبول»
Steven T. Rosenthal, **The Politics of Dependency**: **Urban Reform in Istanbul** (Westport, Conn, 1980).

(4) «مقدمة للبنية الدينية في الامبراطورية العثمانية» John Robert Barnes، **An Introduction to the Religious Foundations in the Ottoman Empire** (Leiden، 1986) pp. 92 – 101.

(5) Mustafa Kara, «Tanzimattan Cumhuriyele, Tasavvuf ve Tarikatlar, «Turkiye Ansiklopedisi (Istanbul, 1985).

السكان المطرد في المدينة خلال القرن التاسع عشر[1]، ازداد أيضاً عدد التكايا في المدينة[2]، كما أنّ توجه السلطان عبد الحميد الثاني (1876– 1909) نحو فكرة توحيد المسلمين ضد الأفكار الغربية القادمة ساهم في هذه الزيادة بشكل واضح.

كما أنّ هجرة الكثير من السكان من أطراف الإمبراطورية التي بدأت تتفكّك في تلك الفترة إلى إسطنبول، أدّى إلى ظهور آلاف من المشردين في المدينة، لم يجدوا لهم مأوى غير المساجد والمدارس والتكايا توفر لهم المأوى والطعام الضروري[3]، وكانت هذه فرصةً للتكايا لاستعادة دورها وازدياد أعدادها.

لن نجد أيّ مثالٍ في الغرب يضاهي المثال التركي من حيث اتساع الهوّة بين الحياة في القرن التاسع عشر والقرن العشرين، إذ كان الانتقال من الماضي العثماني إلى الحاضر التركي انتقالاً جذريّاً ومدوّياً، فقد أصرّت الدولة الحديثة على اجتثاث جميع صور المؤسّسات التي كانت موجودة في الماضي، وذلك «لتحرير عقل الفرد من القيود التي فرضتها المفاهيم والممارسات الإسلامية التقليدية، وتحديث جميع جوانب المجتمع التي كانت سابقاً مكبّلة بالتراث الإسلاميّ». وقد طال التغيير جميع الجوانب بالفعل، فتمّ استبدال الحروف العربية باللاتينية في اللغة الرسمية للدولة، وأعيد الاعتبار لوضع المرأة والأقليّات عموماً في الحياة السياسيّة، وتمّ إلغاء الطبقات الاجتماعيّة وكلّ المظاهر التي تدلّ عليها، وفُرِضَ التعليم الإلزاميّ على الأطفال دون مقابل بغضّ النظر

(1) «سكان إسطنبول في القرن التاسع عشر»
Stanford Shaw, «The Population of Istanbul in the Nineteenth Century» **International Journal of Middle Eastern Studies** 10 (1979): 266.

(2) Klaus Kreiser، «Medresen und Derwisch Konvente in Istanbul: Quantitative Aspelcte.» (Paris، 1983)، pp. 109.

(3) Shaw, «**Population of Istanbul**» p. 266

عن معتقداتهم الدينية[1]. كما اتخذت الدولة عدة إجراءات للحدّ من سلطة المؤسّسة الدينية في الدولة، ومن أهمّ هذه الإجراءات ترجمة القرآن من العربية إلى التركية، وبالتالي أصبحت التركية هي اللغة التي ينادى بها للصلاة، وتقام بها الصلاة في المساجد، كما ألّغت الحكومة قانون الشريعة الإسلاميّة، واستبدلته بالقوانين المدنية التي تنظم جميع جوانب الحياة اليومية، مثل القانون الجنائي والقانون التجاري وهكذا، وفي عام 1925 قامت الدولة بإغلاق جميع التكايا، وحظرت ارتداء الأزياء الدينية التقليدية التي تبرز رتبة الشخص ما عدا في المناسبات الخاصة مثل الجنازات، ومنعت استعمال جميع أنواع الألقاب أو حتى نقشها على شواهد القبور.[2] وبذلك أنهت الدولة حقبة طويلة من حياة الدراويش التي ظلت منسية حتى وقت قريب، عندما عاد الباحثون للاهتمام بهذه الحقبة ودراسة تاريخها وتأثيرها في تكوين تركيا الحديثة[3].

رايموند ليفشيز

(1) Shaw and Shaw, **History**, p. 384

(2) انظر المرجع السابق، ص 384 – 85.

(3) راجع آن ماري شيمل «الأبعاد الصّوفيّة في الإسلام»

Annemarie Schimmel, «**Mystical Dimensions of Islam**.» (Chapel Hill, 1975), pp. 68 – 95.

الجزء الأول
الدراويش والعثمانيون

1. الصّوفيّة والمجتمع الإسلاميّ العثمانيّ

آيرا م. لابيدوس

لقد قامت الصّوفيّة في المجتمع العثمانيّ على قاعدةٍ متينةٍ متجذرةٍ من الممارسات الاجتماعيّة والدّينيّة امتدّت لعدّة قرون، ومن هُنا لا بدّ لنا أنْ نقدّم لمحةً بسيطةً عن أصول الصّوفيّة ووجوهها الاجتماعيّة والثقافيّة المختلفة، وكيفيّة تغلغلها في الثقافة الدّينيّة والمجتمع.

تظهرُ أصول الصّوفيّة في تعاليم القرآن والسنة، وكذلك في الثقافات الصّوفيّة الأخرى غير الإسلاميّة، التي أثرت فيما بعد في تطوّر الحضارة الإسلاميّة، ولقد تحدّد معنى الصّوفيّة بشكلٍ واضح ما بين القرنين السابع والحادي عشر، غير أنّ مؤسّساتها الاجتماعيّة والسّياسيّة بدأت بالظهور ما بين القرنين الثاني عشر والرابع عشر. والصّوفيّة هي بحث المسلم عن الإشباع الدّينيّ والسّموّ الرّوحيّ، للوصول بالإنسان إلى أقصى قدراته، حتى يستطيع التوحد مع الوجود الإلهي. وفي أثناء السّعي نحو التوحد مع الذات الإلهيّة يتوحّد الإنسان مع ذاته الحقيقية، لينتصر على ذاته الفانية، محقّقاً بذلك السّلام الدّاخلي ووضوح الرؤية وتطابق النوايا الدّاخليّة مع ما يمثلها من أفعال في الخارج. وتتحقق وحدة الوجود هذه بممارسة التأمل والتبصر والصراع من أجل تحقيق التقوى قولاً وفعلاً.

ويعدّ التصوف ظاهرة كونية، غير أنّ التصوف الإسلاميّ له شخصية خاصّة، إذ يؤمن المتصوفون في الإسلام بأنّ القرآن هو مصدر المعرفة وغاية التأمل، وينتمون بإخلاص للنبي محمد والجماعة الإسلاميّة، وبهذا فالصّوفيّة هي إحدى الحركات الإسلاميّة التي تتميز بمفاهيم وممارسات خاصّة مختلفة عن

المفاهيم والممارسات التقليديّة في الإسلام، إذ تمنح الصّوفيّة بُعداً روحيّاً أعمقَ للعبادات والطقوس والممارسات الاجتماعيّة الموجودة في الإسلام، فهي تمثل الجانب الدّاخليّ الذاتيّ للعبادات والشعائر التي تُمارَس في العلن، وترسم رؤية مختلفة للواقع من خلال تبجيل شيوخ الصّوفيّة الأحياء منهم والأموات، والنظر إليهم بوصفهم صلة وصل بين الله وعامّة الخلق، ومن هُنا تنشأ العلاقة الجدليّة من حيث تميز الصّوفيّة كشكل مختلف للتعبد والحياة، وهي في الوقت ذاته تمثل جانباً مهمّاً ومكمّلاً للنظام الدّينيّ الإسلاميّ.

تشمل الصّوفيّة ثلاثة أنواع من التجارب الدّينيّة، الأولى رحلة البحث عن التطور الرّوحيّ: وتتجلّى في اتباع نظامٍ أخلاقيّ ودينيّ صارم، لضبط النفس من أجل بناء شخصيّة ملتزمة بالتعاليم الإسلاميّة. أمّا التجربة الثانية فهي السّعي وراء الكشف الصّوفيّ: وهو رفع الحُجُب عن القلوب والأبصار لرؤية الحقّ على ما هو عليه. والتجربة الثالثة هي تجلّي الحقّ في صور عبادِهِ الأتقياء الزاهدين.

ولأتباع الصوفية نظام حياتي خاص، يتجلّى في حلقات الذكر التي يتمّ فيها ترديد اسم الله باستمرار، وكذلك حياة المشاركة في الزوايا والتكايا حيث يقطن الشيخ المعلم ومن حوله أتباعه ومريدوه ومن يزورنه من محبّيه، ويشكّل الشيخ ومريدوه طريقةً خاصّةً، وعادةً ما يتحدّر الشيخ من سلالةِ أحدِ الشيوخ أو القدّيسين السّابقين، ويصبحُ قبرُ الشيخ أو القدّيس مزاراً بعد موته، يأتي إليه الناس للتقرب وطلب الشفاعة عند الله[1].

مبدئيّاً يعدّ النبي محمد أول الصّوفيّين، وقد تشكلت الصّوفيّة في القرن

(1) تقدّم المراجع التالية مقدمة وافية حول الصّوفيّة:

M. G. S. Hodgson, **The Venture if Islam** (Chicago, 1974), 1: 359 – 409.

T. Burckhardt, An Introduction to Sufi Doctrine, trans. D.M. Matheson (Lahore, 1959).

Ira M. Lapidus, **A History of Islamic Societies** (Cambridge, 1988), pp. 109 – 15, 192 – 224, 253 – 64.

الإسلاميّ الأوّل مع تشكّل الأمّة الإسلاميّة الواحدة وبداية الفتوحات الإسلاميّة، وتشكّل الجيش الإسلاميّ المنظّم ونظام الدولة المدنية وبداية اختلاط العرب واندماجهم مع غير العرب[1]. وهُنا أصبحت اللغة العربيّة هي اللغة الشّائعة، والدّين الإسلاميّ هو الدّين المشترك، الذي يوحّد الجميع من أجل قضيّةٍ مشتركة.

في ذلك الوقت، كانت المشكلة الثقافيّة الأبرز هي كيفيّة إعادة صياغة القواعد والنّظم الثقافيّة لهذه الأمّة متعددة الأجناس في هذه الظروف السّياسيّة والاجتماعيّة غير المسبوقة، من أجل صهرها في بوتقةِ المجتمع الجديد وإعطائه صبغة روحيّة خاصّة به.

ولهذا الغرض طوّرَ علماء المسلمين نظاماً أساسيّاً لتعاملات الحياة اليوميّة بالاعتماد على القرآن والسنة النبوية، بينما اتجه مسلمون آخرون للتصوف بحثاً عن الإشباع العاطفيّ والرّوحيّ[2] والمعنى الحقيقيّ للكون.

---

(1) للمزيد من المعلومات حول الفتوحات العربيّة، راجع:

Al-Tabari, **Ta›rikh al–rusul wa›l–muluk** and al-Baladhuri, **Futuh al–Buldan** (Leiden, 1866; trans. by P. K. Hitti and E. C. Murgotten as **The Origin of the Islamic State**, 2 vols. [New York, 1916 – 1924]; Fred M. Donner, **The Early Islamic Conquests** (Princeton, 1981).

للمزيد من المعلومات حول الفترة الأمويّة، راجع:

Salih al-›Ali, **Al–Tanzimat al–ijtima›iya wa›l–iqtisadiya fil–Basra** (Baghdad, 1953); I. M. Lapidus, «Arab Settlement and Economic Development of Iraq and Iran in the Age of the Ummauad and Early ‹Abbasid Caliphs,» in **The Islamic Middle East، 700 - 1900: Studies in Economic and Social History**, ed. A. L. Udovitch (Princeton, 1981), pp. 177 – 208.

للمزيد من المعلومات حول الفترة العباسية، راجع:

I. M. Lapidus, «The Evolution of Muslim Urban Society,» **Comparative Studies in Society and History** 15 (1979): 21 50; J. Lassner, **The Topography of Baghydad in the Early Middle Ages** (Detroit, 1970).

(2) للمزيد حول الحديث والشريعة، راجع:

لم تكن رحلة البحث عن هذا المعنى منظّمة من البداية، بل كانت عبارة عن محاولاتٍ وتجارب فرديّة، فبينما انشغلت النخبة السياسية في الفتوحات وإدارة البلاد، وعمل العلماء والباحثون على دراسة الحديث والفقه والتشريعات، انصبّ الصّوفيّون على البحث عن قيمة الحياة الدنيا ومعناها الحقيقيّ.

أخذ المتصوّفون يبحثون عن قيمة الزواج مقارنة بالعزوبة، وقيمة الثروة والجاه مقارنة بالفقر، والانشغال بالحياة الدنيا مقارنة بالاعتزال، وقد كان بحثهم يستند إلى تراثٍ قديمٍ في الشرق الأوسط من الزهد ورفض الدنيا ومتاعها من طعام وجنس وراحة ومتع أخرى. لقد تطرّف بعض الصّوفيّين إلى حدّ رَفضِ كلّ ما يتعلّق بالحياة الدنيا واعتزال كلّ شيء حتى العمل والطعام والنوم وكلّ ما يتعلق بالحاجات الجسديّة، وكانوا يقضون أيّاماً في البكاء انتظاراً لجنّة

al-Bukhari, **Al-Sahih**: **Les traditions islamiques**, trans. O. Houdas, 4 vols. (Paris, 1903 – 1914).

al-Khatib al-Tabrizi, **Mishkat al-Masabih**, trans. J. Robson, 4 vols. (Lahore, 1960 – 1965).

J. Goldziher, **Muslim Studies**, trans. C. R. Barber and S. M. Stern, 2 vols. (London, 1968 – 1971).

Le dogme et la loi de l'Islam (Paris, 1973).

J. Goldziher, **Introduction to Islamic Theology and Law**, trans. A Harmori and R. Hamori (Princeton, 1980).

J. Schacht, **The Origins of Muhammadan Jurisprudence** (Oxford, 1959).

J. Schacht, **An Introduction to Islamic Law** (Oxford, 1964).

N. J. Coulson, **A History of Islamic Law** (Edinburgh, 1964).

W. Graham, **Divine Word and Prophetic Word in Early Islam** (The Hague, 1977).

G. H. A. Juynboll, **Muslim Traditions**: **Studies in Chronology، Provenance and Authorship of Early Hadith** (Cambridge, 1983).

M. Khadduri, trans. **Islamic Jurisprudence**: **Shafi'is Risala** (Baltimore, 1962).

Malik ibn Anas, **Al-Muwatta'**, trans. A. A. Tarjumana and Y. Johnson (Norwich, 1982).

الله التي وُعِدوا بها، أمّا المعتدلون من المتصوفة فقد عاشوا في المجتمعات دون أن يتعلقوا بها، ليقضوا أيّامهم يتجولون في هذا العالم بحثاً عن التقوى دون أن ينخرطوا في مشاغله اليوميّة[1].

وقد نضجت هذه التجارب الفرديّة فيما بعد مشكلة القاعدة الأساسيّة لحركة التصوّف، وتعزّزت بالاستناد إلى تفسير آيات القرآن وتأويلها لإعطائها معانيَ أعمقَ وأسمى، وأخذ الصّوفيّون يطورون مفاهيمهم وممارساتهم عبر مراحل متعاقبة وعلى أيدي شيوخ الصّوفيّة الأوائل مثل شقيق البلخي (810) وأبو سعيد الخراز (890، 899) وكذلك الجنيد (911)، ومن هُنا تطوّرت مفاهيم الزهد والخوف والصبر والشكر والتوكل والرضا وحب الله والتوق إلى الجنّة وغيرها من الأفكار والمفاهيم التي تقوم عليها الصّوفيّة.

ولقد تميّز عددٌ من الصّوفيّين الذين أثروا وعمقوا هذه المفاهيم، فعرفت رابعة بقصائدها الشهيرة في حبّ الله والرغبة في التوحد معه[2]، أمّا أبو يزيد

---

(1) للمزيد حول بدايات الصّوفيّة، راجع:

L. Massignon, **Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane**, 2d ed. (Paris, 1954).

L. Massignon, **La passion d'al-Husayn ibn Mansour al-Hallaj**, 2 vols. (Paris, 1922; trans. H. Mason, **The Passion of al-Hallaj**, 4 vols. [Princeton, 1982]).

P. Nwyia, **Exegese coranique et langage mystique** (Beirut, 1970).

A. Schimmel, **Mystical Dimensions of Islam** (Chapel Hill, 1975).

G. C. Anawati and L. Gardet, **La mystique musulmane** (Paris, 1961).

L. Gardet, **Experiences mystiques en terres non-chretiennes** (Paris, 1953).

R. C. Zaehner, **Hindu and Muslim Mysticism** (New York, 1969).

R. C. Zaehner, **Mysticism، Sacred and Profane** (Oxford, 1957).

A. J. Arberry, **Sufism** (London, 1950).

A. J. Arberry, **Aspects of Islamic Civilization** (Ann Arbor, Mich., 1967).

R. A. Nicholson, **The Mystics of Islam** (London, 1966).

M. Smith, **Readings from the Mystics of Islam** (London, 1950)

(2) M. Smith, **Rabi›a، the Mystic** (Cambridge, 1928)

البسطامي (873) فقد مثل فكرة الفناء[1] في الله وامتلاك صفات إلهيّة[2]، أمّا الجنيد فقد اشتهر بفكرة البقاء، إذ تُكرّس الرّوح للوعي بوجود الله في كلّ مظهر من مظاهر الحياة اليوميّة[3].

طَوّرَ الصّوفيّون كذلك الإطار الفلسفي الذي يؤطّر تجربتهم الرّوحيّة، وبحلول القرن العاشر ظهرت عدّة نظريّات تشرح طبيعة الوجود ومكانة الإنسان وعلاقته مع هذا الكون، وقدّمت تفسيراً واضحاً وعقلانيّاً لصراع الصّوفيّين من أجل الوصول إلى حقيقة الذات والتوحد مع الخالق.

افترضت هذه النظريات وجود خالق سامٍ فوق الوجود المادّيّ، غير أنّ نورَهُ يتجلّى في جميع مخلوقاته، وهكذا فإنّ البشر متصلون بالله، إذ إنّ الرّوحَ البشريّة نفحة ربّانيّة في الجسد المصنوع من تراب، وهم في الوقت ذاته منفصلون عن الله بحكم مادية أجسادهم وشهواتهم وغرائزهم الحيوانية، ويبقى هدف البشريّة الدائم التوحد مع الله من خلال تجاوز ما يفصلهم عنه، عبر مجاهدة النفس ومحاربة غرائزها للوصول إلى الصفاء الرّوحيّ. وفي هذا السياق يقدم الشيخ سهل التستاري (896) وصفاً للصراع الدّاخليّ، الذي يحرّر الصّوفيّ من نفسه الدنيا أو الحيوانية، ليصل إلى روحه التي تفتح له الباب لرؤية الخالق[4]

(1) الفناء: للفناء الصّوفيّ معنيان، معنى أخلاقيّ عام يتحقق بفناء الصفات المذمومة والاتصاف بالصفات المحمودة من خلال المجاهدة والرياضة الصّوفيّتين، ومعنى صوفيّ خاصّ يتمثل بفناء الصّوفيّ عن ذاته وعن الغير والاستغراق التام في الله والتحقق من البقاء في وجود الحقّ حالاً وشهوداً، والفناء والبقاء من ثنائيات التصوف وهما حالتان مرتبطتان متلازمتان تكونان للشخص في زمن واحد ولكن من نسبتين مختلفتين، فالفناء نسبة الشخص إلى الكون، والبقاء نسبته إلى الحقّ.(المترجم)

(2) للمزيد حول تعاليم البسطامي، راجع:
Arberry, **Aspects of Islamic Civilization**, pp. 218 – 24; Smith, **Mystics of Islam**, pp. 26 – 29.

(3) A. H. Abdel-Kader, **The Life، Personality and Writings of al-Junayd** (London, 1962)

(4) G. Bowering, **The Mystical Vision of Existence in Classical Islam: The Qur›anic Hermeneutics of the Sufi Sahl al-Tustari** (Berlin, 1980)

والوصول إلى الخلود. ومن خلال تشكيل وتطوير هذه النظريات والأفكار ترجم كتاب أفلاطون إلى العربيّة، وغدا أحد العوامل التي أسهمت في تشكيل الفكر العربي الإسلاميّ في ذلك الوقت[1].

بالإضافة إلى هذه الفلسفة الدّينيّة، ظهرت أفكار جديدة حول معجزات الصّوفيّين وخوارقهم، فنجد الترمذي (898) يصف الصّوفيّين بأنّهم وسيلة الخالق لتصوير معجزاته، وأداة اتصاله مع عباده العاديّين (غير الصّوفيّين) وإظهار عظيم قدرته لهم، وهذه القدرة تتجلّى بأفعال تخرق الطبيعة أو قوىً علاجيّة يتقرب الناس للصّوفيّين من أجلها[2].

وهكذا تطور عدد من النظريات والمعتقدات والممارسات الصّوفيّة بقدوم القرن العاشر، ونوقشت علاقة الصّوفيّة بالحديث والفقه والتشريعات، وحضّ بعضهم على تربية النفس تربية صوفيّة، بينما أكّد آخرون على التجربة الرّوحيّة الصّوفيّة، واتجه غيرهم نحو تنمية القدرات الإعجازيّة الخارقة، وبهذا تشكّلت أعمدة الصّوفيّة الثلاثة وهي: التعاليم الدنيوية الصارمة، والتبصر الباطني[3]، والتجربة الرّوحيّة الصّوفيّة.

أمّا التعاليم الدنيوية فقد تبّنتها مدرسة بغداد، وكان الحسن البصري (728) من أبرز دعاتها، واعتمدت الزهد في الدنيا ومغرياتها، ومزاولة تعليم القرآن وتوعية الأمّة الإسلاميّة، وعُرفَ البصري بورعه وتقواه وخوفه الشديد من

(1) F. E. Peters, **Allah›s Commonwealth** (New York, 1973); De Lacy O›Leary, **How Greek Science Passed to the Arabs** (London, 1964)

(2) الحكيم الترمذي، «كتاب ختم الولاية»، يحيى (بيروت، 1965)

M. I. Gayoushi, «Tirmidhi›s theory of saints and sainthood,» **Islamic Quarterly** 15 (1971): 17 – 61.

(3) الباطني: علم الباطن هو العلم المخزون، والعلم اللدني الذي اختزنه الله عنده فلم يؤته إلا للمخصوصين من الأولياء، ويعتقد الصّوفيّون بتقسيم العلم إلى ظاهر وباطن، أمّا الظاهر فهو علم الشريعة لأنه يخصّ الأعمال الظاهرة من أعمال الجوارح، وأمّا علم الباطن فهو يتعلق بالمقامات والأحوال والتوكل، وهو العلم الذي يختصّ به الصفوة. (المترجم)

يوم الحساب، لذا وظّفَ هذا الخوف في اتباع القرآن، وممارسة الدّين الحقّ، والصبر على ملمّات الدنيا، وحارب في الفتوحات الإسلاميّة، واحتلّ منصباً في البصرة، وكان يقدم المشورة لحكّام المسلمين[1]. وقد مثل هذا التيار فيما بعد الحارث المحاسبي[2] (781- 857)، الذي جمع بين مراقبة الذات وتنقيتها من الشوائب واتباع الشريعة والقوانين الإسلاميّة.

وفي السياق نفسه نجد الجنيد يسير على المنوال ذاته، فهو ينادي بالزهد والصفاء الرّوحيّ، ولكنه يقول إنّ تجربة الصّوفيّ الذاتيّة لا يجب أن تعزله عن محيطه الدنيوي[3]، بل إنّ التجربة الصّوفيّة ما هي إلاّ مقدّمة من أجل الاستعداد للحياة اليوميّة تبعاً لتعاليم القرآن والرسول محمد، وحسب قوله فإن الفناء هو وسيلة للبقاء والعودة للدنيا لاستيعاب الوجود الإلهي في مخلوقاته[4].

من أهمّ من اتبعوا وبرعوا في هذا النهج الإمام أبي حامد الغزالي (111- 1058)، الذي درس علوم القرآن والحديث في نيسابور، وعمل معلّماً في المدرسة النظاميّة في بغداد، إذ أصبح من أشهر المعلمين فيها، وقد طلبه الأمراء والحكّام لتقديم المشورة، وفي خضمّ هذا النجاح، أصيب الغزالي بحالة من

(1) للمزيد حول الحسن البصري، راجع:

Smith, **Mystics of Islam**, pp. 8 – 9; Arberry, **Sufism**, pp. 33 – 35, 68; H. Ritter, „Studien zur Geschichte der islamischen Frommigkeit; Hasan el-Basri,« **Der Islam** 21 (1933): 1 – 83.

(2) الحارث المحاسبي: هو الحارث بن أسد المحاسبي البصري، وسمي بالمحاسبي لأنه كان يحاسب نفسه، وهو من البصرة وأستاذ مدرسة بغداد وأحد أوتاد علوم الظاهر والباطن.(المترجم)

(3) al-Harith al-Muhasibi, **Kitab ar–ri›aya li–huquq Allah**, ed. M. Smith (London, 1940); J. Van Ess, **Die Gedankenwelt des Harit al–Muhasibi** (Bonn, 1961), M. Smith, **An Early Mystic of Baghdad**. **A. Study in the Life، Trading and Writings of al–Muhasibi** (London, 1935).

(4) راجع ملاحظة 7.

الشك أدّتْ به إلى التجول في الأصقاع الإسلاميّة كصوفيّ مدّة عشر سنوات، عاد بعدها لدوره كمعلّم وباحث، ودوّن مبادئه وأفكاره في كتابه الشهير «**إحياء علوم الدّين**» الذي دوّن فيه خلاصة فكره وتجربته حول توحيد الحياة الخارجيّة للمسلم مع نفسه الدّاخليّة وروحه المؤمنة.

يشرح الغزالي في هذا الكتاب أنّ جوهر الإنسان هو الرّوح المرتبطة بالجسد، إذ تتوق هذه الرّوح دائماً للعودة إلى الخالق، ومن أجل تحقيق هذا الغرض لا بدّ منْ تطهير الجسد والرّوح معاً، وحسب الغزالي يتحقق التطهير بالآتي: أولاً، نبدأ بضبط السّلوك من خلال الإخلاص في الشعائر الإسلاميّة والالتزام بها والتمسك بالأخلاق الطيبة في المجتمع، ويرى أنّ هذه الشعائر والسلوكيات هي الوسيلة التي أقرّها الخالق لضبط الجسد وتطهيره.

ثانياً، لا بدّ من ترويض الخصال الداخلية، وانتزاع المثالب الإنسانية مثل الغضب والجشع والحسد والزهو وحب المال، ولا بدّ أن يبدأ ذلك من الصغر، إذ يربي الآباءُ والمعلّمون صغارَهم على تخطّي هذه الخصال وانتزاعها، ومن ثمّ يستمرّ الإنسان بترويض نفسه بعد أن يكبر بصبرٍ والتزام، وفي أثناء عملية الترويض هذه ومع الوقت تقلّ المثالب، وتزدهر الفضائل مثل الندم والتوبة والشكر والثقة وحب الله، تماماً كما تزدهر الأزهار في الحديقة بعد اجتثاث الأعشاب الضارة.

ثالثاً، يجب اكتساب المعرفة، والمعرفة هُنا هي الحقيقة الموجودة في القرآن والشريعة، ولكنها ليست المعرفة المكتسبة بالفعل فقط، بل بالتجربة أيضاً، فالغزالي يؤمن بأنّ كلّ الأفعال تدمغ القلب، وأنّ الممارسات اليومية تنعكس على العالَم الداخليّ للإنسان، وبالتالي فإنّ الأفعال الطيبة تعزّز الخصال الطيبة، وبالمقابل تتحكم الفضائل التي دمغت القلب بالأفعال التي تصدر عن الجوارح. وأخيراً، يؤدي هذا النضوج الرّوحيّ من خلال الفضائل المكتسبة إلى الوصول

إلى حبّ الله، وبالتالي الوصول إلى مرحلة الكشف الصّوفيّ[1].

ويخبرنا الغزالي أنّ الأعمال الداخلية والخارجية والمعرفة والصراع لتحقيق الفضائل ورؤية الله، هي جميعاً عوامل تصبّ في مسيرة تطهير السلوك، ليصبح أكثر حكمةً، وأكثر عدلاً، وأكثر طاعةً، حتى يصل الصّوفيّ إلى مرحلة الكشف الصّوفيّ والتقوى[2].

وهذا النوع من التصوف هو تصوف تأملي أخلاقي، فإدراك الخالق يقود إلى تبصر الواقع، وبالتالي يمنحنا فهماً معمّقاً للذات ومكانتها في هذا العالم، مكوناً تناغماً مثاليّاً بين الشخصية الداخلية وما يمثلها من أفعال وسلوك خارجي.

أما النوع الآخر من التصوف فهو التصوف الذي ينادي بتطوير الجسد

(1) الكشف الصّوفيّ: عند الصّوفيّين هو رفع الحجب عن قلب الصّوفيّ وبصره ليعلم بعد ذلك كلّ ما يجري في الكون، ورؤية الحق على ما هو عليه.(المترجم)

(2) المرجع الأساسي في هذا البحث للغزالي هو كتاب «إحياء علوم الدين»، أربعة مجلدات (القاهرة، 1967)، أما الكتب الأخرى فهي مترجمة، مثل:

M. Bouyges, **Essai de chronologie des æuvres d›al-Ghazzali** (Beirut, 1959); W. M. Watt, **The Faith and Practice of al-Ghazali**, London, 1953; **Deliverance from Error, The Book of Knowledge**, trans. N. A. Faris (Lahore, 1962); **The Alchemy of Happiness**, trans. C. Field (London, 1980); **Al-Ghazali›s Book of Fear and Hope**, trans. W. Mckane (Leiden, 1965); G. H. Bousquet, **Ihya›; ou Vivication des sciences de la foi، analyse et index** (Paris, 1955) – a resume of al-Ghazzali›s principal work; **Incoherence of the Philosophers (Tahafut al-Falasifah)**, trans. S. A. Kamali (Lahore, 1958).

I. M. Lapidus, «Knowledge, Virtue, and Action: The Classical Muslim Conception of Adab,» in **Moral Conduct and Authority**, ed. B. D. Metcalf (Berkeley, 1984), pp. 38 – 61; H. Laoust, **La politique de Gazzali** (Paris, 1970); H. Lazarus-Yafeh, **Studies on al-Ghazzali** (Jerusalem, 1975). The works of F. Jabre explore al-Ghazzali›s conceptual vocabulary; **La notion de certitude selon Ghazali** (Paris, 1958); **La notion de ma›rifa chez Ghazali** (Beirut, 1958); **Essai sur le lexique de Ghazali** (Beirut, 1970); Muhammad Abdul Qasem, **The Ethics of al-Ghazzali** (Petaling-Jaya, 1975).

والنفس وكبح الشهوات، لكن ليس من أجل الوصول إلى التقوى في الحياة اليومية، بل من أجل الوصول إلى رؤية فلسفية غنوصية[1]، إذ تتوجه التقوى نحو الإشباع الرّوحيّ، وتحقيق التناغم بين الخالق والمخلوق، للوصول إلى وحدة الوجود.

ومن أبرز ممثلي هذا الاتجاه الشيخ ابن عربي (1165– 1240)[2] الذي ولد في مرسيه على الشاطئ الشرقي لإسبانيا، وتعلم في إشبيلية، ومنها شدّ الرّحال للحج إلى مكّة، وهناك أصاب رؤية في العالم الرّوحيّ، وأظهر له الخالق أنه أحد أقطاب الكون.

وقد وضع ابن عربي القواعد الرئيسية لرؤيته الدينية في كتبه «**الفتوحات المكية**» و«**فصوص الحكم**» مؤسّساً بذلك للأفلاطونية الجديدة والإسماعيلية.

---

(1) الغنوصية Gnosticism: تعرف كذلك بالعارفية، وهي مدرسة عقائدية وفلسفية نشأت حوالي القرن الأول الميلادي، وفيها يفرق الغنوصيون بين الجسم والنفس والرّوح، وهذه الرّوح تتوق دوماً للعودة إلى عالم الخلود النوراني، وذلك لا يتمّ إلا من خلال معرفة خفية باطنية بالحقيقة الشاملة والمبدأ الواحد المطلق الذي يحكم الكون بأسره، ويعبر عن الواحدية الكونية، حيث الله هو الإنسان والإنسان هو الله. (المترجم).

(2) للمزيد حول ابن عربي، راجع الكتب المترجمة الآتية:

A. E. Affifi, «Ibn ‹Arabi,» in **History of Muslim Philosophy**, ed. M. M. Sharif (Wiesbaden, 1963), 1: 398 – 420; A. E. Affifi, **The Mystical Philosophy of Muhyid Din Ibnul–›Arabi** (Cambridge, 1939); H. Corbin, **Creative Imagination in the Sufism of Ibn ‹Arabi**, trans. R. Manheim (Princeton, 1969); T. Izutsu, **A Comparison Study of the Key Philosophical Concepts in Sufism and Taoism** (Berkeley, 1984); **Sufis of Andalusia، The Ruh al–quds and al–Durrat al–fakhirah of Ibn ‹Arabi**, trans. R. W. J. Austin (Berkeley, 1977); **La profession de foi**, trans. R. Deladriere (Paris, 1978); **The Bezels of Wisdom**, trans. R. W. J. Austin (New York, 1980); **The Seals of Wisdom**, trans. A. al-Tarjumana (Norwich, 1980); **Journey to the Lord of Power**: **A Sufi Manual on Retreat**, trans. T. Harris (New York, 1981).

المقتطفات الموجودة في النص من:

I. M. Lapidus, **A History of Islamic Societies** (Cambridge, 1988), pp. 213 – 15.

تدور تعاليم ابن عربي حول فكرة أساسية، هي وحدة الوجود، ويشرح هذه الفكرة بأنّ إرادة الله اقتضت خلق العالم على صورة يرى فيها عينه، ليس لأنه بحاجة إلى العالم، بل لأن أسماءه تفتقر إلى الوجود، لذا فإنّ الوجود ليس إلا مظهراً وتجلياً لتلك الأسماء، والكون ليس إلا الأسماء التي أطلقها الله على نفسه، فمشيئته من حيث أسمائه لا من حيث ذاته اقتضت خلق العالم، والغاية من هذا الخلق أن يرى الله نفسه في مرآة هذا العالم، أو يرى عينه التي ليست سوى ذاته المتصفة بالأسماء، فكشف عن ذاته المطلقة بتعيينها بصور الوجود غير المتناهية، فكلّ موجود تقبل فيضاً من روح الله، وروح الله سارية في الموجودات جميعها، فالحق والخلق وجهان لحقيقة واحدة، لها كثرة وجودية بالصور والتعيينات. ولا تعدد ولا اختلاف في مظاهرها، وهي ليست إلا صوراً للمرايا الأزلية التي تُرى فيها ذات الحق وصفاته وأسماؤه، فالكثرة الوجودية التي نراها هي حقيقة واحدة في جوهرها وهي الله.

يقف الإنسان عند ابن عربي في مركز الوجود، فهو جزء من العالم الرّوحانيّ، وجزء من العالم المادّيّ كذلك، وباكتساب المعرفة يستطيع أن يرتقي إلى مقامات أعلى باتجاه الله، يدفعه الحب، وتحرّكه العبادات.

يمثل ابن عربي قمة الفلسفة الصّوفيّة حتى يومنا هذا، إذ ما فتئت رؤيته تشكل العمود الأساسيّ للمعتقدات الصّوفيّة وممارساتها، وهي محلّ جدلٍ عظيم لدى جميع الباحثين الإسلاميّين.

هناك اتجاه آخر في التصوف الإسلاميّ يتجه نحو التجربة الإعجازية بالقرب من الله والتوحد معه، حيث فقدان الذات والذوبان في الذات الإلهية، ومن أبرز أتباع هذا التوجه أبو يزيد البسطامي، الذي أُخِذَت عنه الكثير من الشطحات الصّوفيّة[1]، التي كانت تصدر عنه في أثناء دخوله تجربة الانجذاب

(1) الشطحات الصّوفيّة: هي عبارات غريبة ظاهرها مستشفع وباطنها صحيح مستقيم، يتفوه بها

الصّوفيّ في التوحد مع الله.

ومن أعلام هذا الطريق أيضاً الحلاّج (923)، الذي ولد في فارس، وقضى حياته درويشاً متنقّلاً، وقد ادّعى فيما بعد أنه الله إذ كان يقول «أنا الحق»، وهو من أهمّ دعاة حلول اللاهوت في الناسوت، أي حلول الخالق في الإنسان ليصبحا واحداً، وقد أعدم في بغداد بتهمة الزندقة[1].

كانت الصّوفيّة بالنسبة لشيوخها الأوائل شكلاً من أشكال التنوير والسمو إلى المقام الإلهي، أما بالنسبة لعموم المريدين فقد كان الشيخ الصّوفيّ قدّيساً، يملك قدراتٍ خارقة بسبب قربه من الله، ولهذا التقديس والتبجيل جذور في القرآن والسّنّة النبويّة، حيث يظهر النبي والملائكة والعلماء ورجال الدين بوصفهم وسطاء يشفعون لعامة المسلمين عند الله، وهكذا وبحلول القرن الثامن تحول قبر النبي إلى مقصد للحجّاج، وكانت قصة معراجه إلى القدس موضع تقديس في الفكر الصّوفيّ[2]، وتحولت إلى نموذج يحتذى به لدى الصّوفيّين في بحثهم عن الله ومحاولاتهم للاتّحاد معه. وبالإضافة إلى ذلك، تحول تبجيل النبي إلى تبجيل وتقديس لأهل بيته أيضاً، وتحول ضريح عليّ بن أبي طالب ابن عمّ النبي إلى مزار للحجّاج في النجف، وكذلك ضريح الحسين بن عليّ في كربلاء، كما اتسعت دائرة التبجيل لتشمل علماء الشريعة الأوائل مثل أبي حنيفة في بغداد والشافعي في القاهرة، وصحابة النبي والشيوخ العظام والشهداء والقدّيسين على حدّ سواء. وبحلول القرن الثالث عشر أصبح هناك عدد هائل من الأضرحة والمزارات في الشرق الأوسط[3]، وأصبحت الصّوفيّة

الصّوفيّ وهو في حالة الجذب أثناء التجربة الصّوفيّة. (المترجم)

(1) للمزيد حول الحلاّج، راجع:

al-Hallaj, **The Tawasin**, trans. A. Tarjumana (Berkeley, 1974).

(2) Ibn Hisham, **The Life of Muhammad (Sirat Rasul Allah)**, trans. A. Guillaume (Karachi, 1967), pp. 181 – 87.

(3) O. Grabar, «The Earliest Islamic Commemorative Structures, Notes and

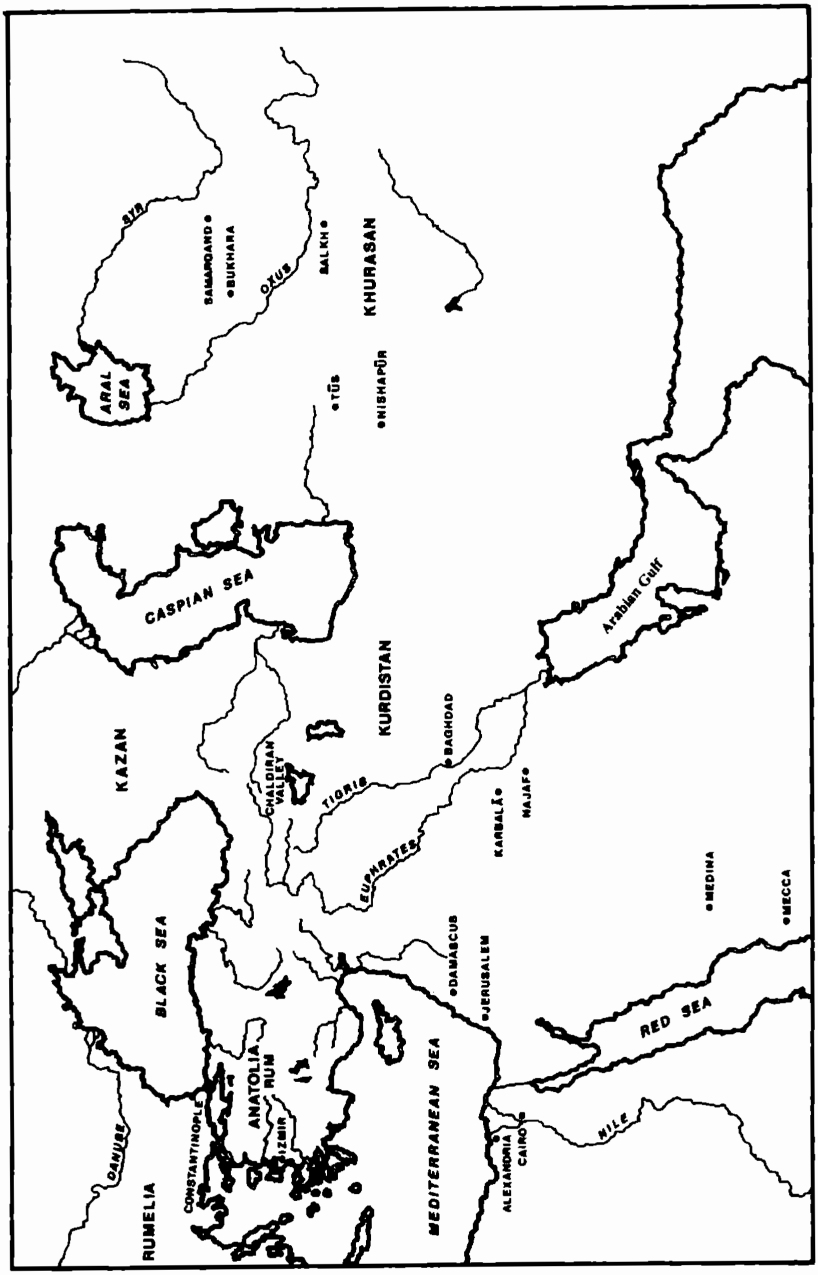
بالنسبة للمسلم العاديّ تعني تقديس هؤلاء الأشخاص وأضرحتهم، فراحوا يزورونها للتبرك والشفاعة والمساعدة في مصاعب الحياة، ويحضرون الهدايا لتقديمها للأولياء أصحاب الضريح، ويحتفلون أمامه بيوم وفاة الوليّ، وقد كان الناس يؤمنون تماماً بمعجزات الأولياء، ويصرون على الصلاة في تلك الأضرحة والدعاء هناك من أجل تحقيق مآربهم الدنيوية.

تحولت هذه الاتّجاهات الصّوفيّة في النهاية إلى حركات دينية منظمة، وأصبح البحث الفرديّ عن الصفاء الرّوحيّ عملاً جماعيّاً منظّماً في القرن الثامن، إذ كان من المألوف رؤية الصّوفيّين يتجولون بلباسهم الأبيض الصّوفيّ الخشن (الذي قد يكون سبب تسميتهم بالصّوفيّين) ويجتمعون لقراءة القرآن والاستماع إلى أحاديث شيوخهم في «الرباط» أو «الخانكة» أو«الزاوية»، وهو عموماً المكان الذي يجتمع فيه الصّوفيّون ليستزيدوا من علمهم. وشيئاً فشيئاً أخذت هذه الزوايا تنتشر وتزداد عدداً خصوصاً على تخوم العالم الإسلاميّ من شمال أفريقيا إلى أنطاليا وشرق إيران[1] (انظر الخريطة 1,1).

وقد كان تطور المذاهب الصّوفيّة دافعاً مهمّاً وراء التوجه نحو توحيد الاتّجاهات الصّوفيّة المختلفة وتنسيقها، وبدأت الصّوفيّة تتخذ شكلاً محدداً كأحد العلوم الدينية مثل الفقه والشريعة ما بين القرنين العاشر والثاني عشر،

Documents,» **Ars Orientalia** 6 (1966): 7 – 46; I. Goldhizer, «Veneration of Saints in Islam,» in **Muslim Studies**, trans. C. R. Barber and S. M. Stern (London, 1971), 2: 255 – 341; J. Sourdel-Thomine, «Les anciens lieux de pelerinage damascains,» **Bulletin des etudes orientales** 14 (1952 – 1954): 65 – 85; **al-Harawi**; **Guide des lieux de pelerinage** (Damascus, 1957); Caroline Williams, «The Cult of Alid Saints in the Fatimid Monuments of Cairo,» **Muqarnas** 1 (1983): 37 – 52.

(1) G Marcais, «Note sure les ribats en Berberie,» in **Melanges Rene Basset** (Paris, 1925), 2: 395 – 430; H. Terrasse, «Sanctuaries et forteresses al-mohades,» **Hesperis** (1932): 337 – 76.



خريطة رقم ١,١ (بلاد العالم الإسلاميّ ما بين القرنين الرابع والعاشر الهجري).

وظهرت كتب تشرح المصطلحات الصّوفيّة، وكتب أخرى تؤرخ وتوثق حياة الشيوخ الصّوفيّين الأوائل وتدافع عنهم، وتصف ممارساتهم بأنها ممارسات إسلامية شرعية وطريقة صحيحة لمعرفة الله[1]. وخير مثال على ذلك كتاب «**كشف المحجوب**» للهجويري، وهو كتاب منظم في الأصول النظرية والعملية للتصوف قدّم فيه تراجم لكثير من أعلام التصوف الإسلاميّ.

ومن العوامل الأخرى التي نحتت شكل الصّوفيّة الذي نعرفه اليوم، الأفكار الجديدة التي ظهرت حول علاقة الشيوخ المعلمين بالمريدين، ففي المراحل الأولى من تاريخ الصّوفيّة، كان المبتدئون طلاباً، وشيوخهم هم المعلمون الذين يسهّلون لهم طريق المعرفة، أما لاحقاً فقد تغيرت هذه الصورة إلى مبتدئين يتحولون إلى مريدين يرافقون شيخهم ويلازمونه دائماً طلباً لمعرفته وبركته، وتحول الشيوخ إلى أطباء روحانيّين ومرشدين، يساعدون المريد في تحقيق هدفه، وقد ظهرت علاقة المرشد والمريد واضحة في التعبد والابتهالات والصلوات واحتفالات انتقال السلطة والبركة من شيخ إلى آخر ومن جيل إلى آخر، وفي هذه الاحتفالات تنتقل «الخرقة الصّوفيّة»[2] من المرشد إلى المريد حسب تقاليد الصّوفيّة ضمن سلاسل من الأجيال يرتبط بعضها ببعض، وقد

(1) للمزيد حول تطور الصّوفيّة، راجع:

Al-Kalabadhi, **The Doctrine of the Sufis,** trans. A. J. Arberry (Cambridge, 1935); al-Sarraj, **The Kitab al-Luma**, trans. R. A. Nicholson (London, 1963); al-Hujwiri, **The Kashf al-Mahjub**, trans. R. A. Nicholson (London, 1911); S. de Laugier de Beaurecueil, **Khwadja Abdullah Ansari، mystique hanbalite** (Beirut, 1965); al-Makki, **Qut al-qulub fi mu›amalat al-mahbub**, 2 vols. (Cairo, 1961); the biographical works of al-Sulami, **Kitab at-tabaqat as-sufiya**, ed. J. Pederson (Leiden, 1960); Abu Nu›yam d-Isfahani, **Hilyat al-awliya›**, 10 vols. (Cairo, 1932).

(2) الخرقة الصّوفيّة: هي رداء من الصوف الخشن يهديه المرشد للمريد كدلالة على دخوله الطريقة الصّوفيّة، ويتناقل الصّوفيّون هذه الخرقة جيلاً بعد جيل، ويقول الصّوفيّون إنّ الخرقة الأولى كانت لعليّ بن أبي طالب أخذها من النبي محمد. (المترجم).

منحت هذه التقاليد الصّوفيّين ارتباطاً روحيّاً بالأجيال السابقة من المسلمين[1]. وكلّ مجموعة من الصّوفيّين ترتبط بسلسلة يعود أصلها إلى شيخ واحد تسمى «طريقة» وأعضاؤها إخوة في هذه الطريقة.

تعدّ الكرامية[2] أول من بادر لتنظيم الطرق الصّوفيّة، إذ نشطوا في شرق إيران وأفغانستان في القرنين التاسع والعاشر، وكانوا يدعون الناس للإسلام، وطوروا نظام الخانكات، وهي البيوت التي يؤمها الصّوفيّون، ليمارسوا فيها عباداتهم وعلومهم، وقد انتشرت هذه الخانكات على نطاق واسع، ولكنها كانت دائماً مثار سخط علماء الشريعة وحكام السلاجقة[3].

ويعدّ أبو سعيد بن أبي خير (967– 1049) من أبرز الكرامية الذين قاموا بتجديد نظام حياة أعضاء الجماعة الذين يعيشون في الخانكة[4]، من الشيخ والمريدين وكذلك أضرحة الشيوخ السابقين، مما جعل هذه الخانكات مزاراً للحجّاج وطالبي البركة فيما بعد.

وقد انتشرت هذه الظاهرة فيما بعد في غرب العالم الإسلاميّ مع الفتوحات السلجوقية في القرن الحادي عشر، وقد أوجد السلاجقة في شرق إيران حركة صوفية منظمة ومدارس للشريعة مثل الحنفية والشافعية التي كان لها مدارس

---

(1) F. Meier, «Hurasan und das Ende der Klassischen Sufik,» **Accademia Nazionale dei Lincei** 368 (1971): 545 – 70.

(2) الكرامية: تنسب هذه الفرقة إلى محمد بن كرام السجستاني المتوفى (255) وهو شيخ الكرامية. (المترجم).

(3) «Karramiya,» **Encyclopedia of Islam** (Leiden, 1976), 4: 667 – 69; C. E. Bosworth, The **Ghaznavids, Their Empire in Afghanistan and Eastern Iran** (Edinburgh, 1963); R. W. Bulliet, **The Patricians of Nishapur** (Cambridge, 1972).

(4) For Shaykh Kazaruni and Abu Sa›id Ibn Abi Khayr, see **EI**^{2}; A. J. Arberry, «The biography of Shaikh Abu Ishaq al-Kazaruni,» **Oriens** 3 (1950): 163 – 72; R. A. Nicholson, **Studies in Islamic Mysticism** (London, 1921), pp. 1 – 76.

وكليات خاصة، بل ولها دخل منتظم من الأوقاف التي رصدت لها، وسرعان ما شعر السلاجقة بأهمية الحركات الإسلامية المنظمة، وحاولوا إخضاعها لسيطرة الدولة ولو بطرق غير مباشرة. وبعد غزو بغداد عام (1055) واصل السلاجقة فرض أنظمتهم على النشاطات الدينية في الشرق الأوسط. بفتح المزيد من المدارس في المدن، وضمّ كبار الفقهاء والعلماء إليهم لتدريس الحديث والشريعة والعلوم الدينية في مدارسهم[1].

أنشأ السلاجقة في بغداد أماكن تدعى بـ «بالرباط» في القرنين الحادي عشر والثاني عشر، وهي مراكز دينية متعددة الأغراض. وفي أواخر القرن الثاني عشر تغيرت هذه المراكز وأصبحت قواعد للحركة الصّوفيّة، إذ عيّن الخليفة الناصر في عام (1234) الشيخَ عمر السهروردي[2] شيخاً على الرباط للمرة الأولى، وبذلك تأسست الطريقة السهروردية في بغداد، وأصبح الرباط مركزاً لها، وله فروعٌ أخرى تضمّ أتباع هذه الطريقة، الذين يجتمعون مع ممثل للشيخ، وقد كان ذلك أول تنظيم مؤسساتي للطرق الصّوفيّة[3].

---

(1) للمزيد حول إدارة السلاجقة للحياة الدينية للمسلمين، راجع:

Bulliet, **Patricians of Nishapur**; J. Gilbert, «Institutionalization of Muslim Scholarship and Profeeionalization of the ‹Ulma› in Medieval Damascus,» **Studia Islamica** 52 (1980): 105 – 34.

G. Makdisi, «Muslim Institutions of Learning in Eleventh-century Baghdad,» **Bulletin of the School of Oriental and African Studies** 24 (1961): 1 – 56; A. L. Tibawi, «Origin and Character of al-Madrasah,» **Bulletin of the School of the Oriental and African Studies** 25 (1962): 225 – 38, D. Sourdel,» Reflexions sur la diffusion de la madrasa en Orient du XIe au XIIIe siecle,» **Revue des etudes islamiques** 44 (1976): 165 – 84; G. Makdisi, «Ash›ari and the Ash›arites in Islamic Religious History,» **Studia Islamica** 17 – 18 (1962): 37 – 80, 19 – 39.

(2) الشيخ عمر السهروردي: من كبار الزّهّاد والمتصوفة ببغداد، وهو مؤلف كتاب «عوارف المعارف»، توفي في بغداد، وبنيت على قبره قبة من الطراز السلجوقي، وبُني حول ضريحه مسجد قائم حتى الآن ببغداد. (المترجم).

(3) للمزيد حول الرباط، راجع:

اتبعت بعد ذلك العديد من التجمعات الصّوفيّة الأخرى النهج ذاته، فظهرت الطريقة الكبرونية، والقادرية، والرفاعية، وقد ظهرت جميعاً في بغداد، ثم انتشرت في العالم الإسلاميّ. وهناك طرق أخرى ظهرت في أماكن مختلفة من العالم الإسلاميّ مثل الطريقة الشاذلية التي ظهرت في شمال أفريقيا (1258)، وعندما انتقل الشيخ الشاذلي إلى الإسكندرية وجد له مريدين ومحبين، وكون فروعاً جديدة لطريقته[1]، أما في إيران، فقد ساهم الغزو المغولي في تطوير الصّوفيّة المنظمة وانتشارها، فمع ظهور الصّفويّين[2] وتصدرهم لحماية الأضرحة المقدسة التي كانت منتشرة بكثرة في القرن الرابع عشر، أخذت المجتمعات المحلية تقترب منها أكثر، وتنتمي إلى طرق صوفية محددة تبعاً لاعتقادها وإيمانها بهذه الطريقة أو تلك[3].

وهكذا، وبتحول الصّوفيّة إلى جمعيّاتٍ دينية منظمة، شكلت الحركة

J. Chabbi, «La function du **ribat** a Baghdad du Ve siecle au debut du VIIe siecle,» **Revue des etudes islamiques** 42, no. 1 (1974): 101 – 21.

وللمزيد حول الطريقة السهروردية وغيرها من الطرق الصّوفيّة، راجع:

J. S. Trimingham, **The Sufi Orders in Islam** (Oxford, 1971); H. Algar, «The Naqshbandi Order: A Preliminary Survey,» **Studia Islamica** 44 (1976): 123 – 52.

(1) A. M. M. Mackeen، «The Rise of al-Shadhili،» **Journal of the American Oriental Society** 94 (1971): 447 – 86; P. Nwyia, **Ibn ‹Ata› Allah et la naissance de la confrerie shadhili** (Beirut, 1972); V. Danner, **Ibn ‹Ata› Illah، The Book of Wisdom** (New York, 1978).

(2) الصفويون: ينتسب الصفويون إلى أحد شيوخ التصوف وهو صفيّ الدين الأردبيلي الذي عاش في فترة (650) هـ، ويعتبر إسماعيل الصفوي من أهمّ رموز الصفوية، إذ بعد تتويجه ملكاً على إيران (907) هـ، فرض المذهب الشيعي مذهباً رسمياً للدولة للمرة الأولى. (المترجم).

(3) R. Mole, «Les Kubrawiya entre sunnisme et shisme aux huitieme et neuvieme siecles de l›hegire,» **Revue des etudes islamiques** 29 (1961): 61 – 142; L. Golombek, «The cult of saints and shrine architecture in the fourteenth century,» **Near Eastern Numismatics Studies in Honor of G. C. Miles** (1974): 419 – 30.

الصّوفيّة قاعدة عريضة، التفّ حولها جموع المسلمين، خاصة بعد انهيار الخلافة العبّاسيّة في القرنين التاسع والعاشر. وتحولت حركة مثل الكرامية من حركة للدعوة الرّوحيّة إلى حركة شعبيّة، التفّ حولها الكثيرون. أما في القرنين الثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر فقد ساهم الغزو المغولي والسلجوقي في تعزيز الحركات الصّوفيّة كمؤسسات مجتمعية بصورة واضحة، بعد أن خلف الفراغ السياسيّ واختفاء القادة العظماء حاجة ماسّة لدى عموم المسلمين بالانتماء إلى شيء يمكن الاعتماد عليه، يلبي الحاجات الدينية والاجتماعية لديهم. وهُنا أخذت الطرق الصّوفيّة تنتشر، وتقيم الخنكات والزوايا لسدّ حاجات المجتمع من عبادة وتعليم وعلاج، كما لعبت الطرق الصّوفيّة دور الوسيط بين السكان والمحتلين الجدد، الذين كانوا يتعاقبون على البلاد. وقد كان للصّوفيّة أيضاً دور كبير في نشر الإسلام، فبينما كانت الحروب تشتعل على التخوم والحدود الخارجية، كان الصّوفيّون ينشرون تعاليمهم وإيمانهم مواصلين مهمتهم في نشر الدعوة الإسلامية في الهند ودول البلقان وغيرها[1].

(1) للمزيد حول الصّوفيّة في الهند، راجع:

Schimmel، **Mystical Dimensions**; J. A. Subhan, **Sufism**: **Its Saints and Shrines** (Lucknow, 1960); S. A.. A. Rizvi, **A History of Sufism in India** (New Delhi, 1978); K. A. Nizami, **Some Aspects of Religion and Politics in India during the Thirteenth Century** (Aligarph, 1961); K. A. Nizami, **Studies in Medieval Indian History and Culture** (Allahabad, 1966).

للمزيد حول الصّوفيّة في فترة المغول، راجع:

A. A. Rizvi, **Muslim Revialist Movements in Northern India in the sixteenth and Seventeenth Centuries** (Agra, 1965).

للمزيد حول الصّوفيّة في إندونيسيا، راجع:

A. H. Johns: «Muslim Mystics and Historical Writing، «**Historians of South-East Asia**, ed. D. G. E. Hall (London, 1961 – 1962), pp. 37 – 49; «Islam in Southeast Asia: Reflections and New Directions,» **Indonesia** 19 (1975): 33 – 55; «Friends in Grace: Ibrahim al-Kurani and ‹Abd al-Ra›uf al-Singkeli,» **Spectrum**: **Essays Presented to Sultan Takdir Alisjahbana on His Seventieth Birthday**, ed. S.

وساهم الصّوفيّون أيضاً بفاعلية في حفظ النظام وحماية المصالح العامة في المجتمعات القبلية على وجه الخصوص، ففي شمال أفريقيا ومصر وآسيا الوسطى، كان الصّوفيّون يقومون برعاية الأهالي وتعليم أبنائهم، وحماية آبارهم وتجارتهم، بما لهم من هيبة ومكانة[1]. فأصبحت زواياهم مراكز للاحتفالات المحلية، ومقصداً لحلّ النزاعات والاستشارات الدنيوية والدينية[2].

وبامتداد دور الصّوفيّين إلى وسط آسيا، استطاعوا نشر دعوتهم الرّوحيّة بين الأتراك في القرن العاشر، وبدأ ذلك في أنطاليا بعد أن أسّس الصّوفيّون مثل الحاج بكداش، أولى التكايا لهم في تلك المناطق، وقد لقيت الدعوات الصّوفيّة هناك صدىً عظيماً، إذ كان الصّوفيّون يعرضون الصورة الكونية للإسلام من

Udin (Jakarta, 1978), pp. 469 – 85.

للمزيد حول الصّوفيّة في شمال إفريقيا، راجع:

A. Bel, **La religion musulmane en Berberie** (Paris, 1938); C. Drague, **Esquisse d›histoire religieuse du Maroc: confreries et azouias** (Paris, 1951); P. J. Andre, **Contrubution a l›etude des conreries religieuses musulmanes** (Algiers, 1956); J. Abun-Nasr, **The Tijaniya** (London, 1965); R. G. Jenkins, «The Evolution of Religious Brotherhoods in North and Northwest Africa 1523 – 1900,» **Studies in West African Islamic History**, ed. J. R. Willis (London, 1979), 1: 40 – 77; C. Geertz, Islam Observed (New Haven, 1968); V.J. Cornell, «The Logic of Analogy and the Role of the Sufi Shaykh,» **International Journal of Middle East Studies** 15 (1983): 67 – 93.

(1) I. M. Lewes, «Sufism in Somaliland: A study in tribal Islam,» **Islam in Tribal Societies: From the Atlas to the Indus**, ed. Akbar S. Ahmed and David M. Hart (London, 1984), pp. 127 – 68; V. N. Basilov, «Honour groups in traditional Turkmenian society,» **Islam in Tribal Societies**, pp. 220 – 43; C. C. Stewart, **Islam and Social Order in Mauritania** (Oxford, 1973); E. E. Evans-Pritchard, **The Sanusi of Cyrenaica** (Oxford, 1949); F. deJong, **Turuq and Turuq-linked Institutions in Nineteenth-Century Egypt** (Leiden, 1978).

(2) M. Hamada, «Islamic saints and their mausoleums,» **Acta Asiatica** (1979); on shrines in Egypt see deJong, **Turuq and Turuq-linked Institutions**.

قبول لجميع الأديان ووحدة الكون ومساواة جميع المخلوقات، لذلك لم يجد الكثيرون أية غضاضة في التحول إلى الإسلام، واتباع هؤلاء الرّوحانيّين الذين كانوا معطائين للجميع دون تمييز[1].

وبحلول القرن السادس عشر، كانت الصّوفيّة قد تحولت إلى عمود مهم من أعمدة المجتمع العثمانيّ الإسلاميّ، إذ قامت الطرق الصّوفيّة بتنظيم المجتمع المحلي في المدن الإسلاميّة ورفدته بالتعليم والعلاج ومساعدات للفقراء. وهُنا يمكننا أن نقول: إنّ الصّوفيّة في الدولة العثمانية هي التراث المباشر للإسلام القديم في الشرق الأوسط، الذي تشكل وتغير فيما بعد ضمن الإمبراطورية العثمانية.

(1) H. A. R. Gibb and H. Bowden, **Islamic Society and the West** (Oxford, 1950 – 1957), 1: 19 – 38, 2: 70 – 261; V. L. Menage, «The Islamization of Anatolia,» **Conversion to Islam**, ed. N. Leutzion (New York, 1979), pp. 52 – 67; G. G. Arnakis, «Futuwwa Traditions in the Early Ottoman Empire,» **Journal of Near Eastern Studies** 12 (1953): 134 – 47.

2. طرق الدراويش في الإمبراطورية العثمانية

جون روبرت بارنز

دخل التركمان البلادَ الإسلاميّة (منطقة العراق وإيران حاليّاً) قادمين من آسيا الوسطى كمجموعةٍ من البدو الرّحّل في القرن العاشر، ولم يكن مفهوم الصّوفيّة العربيّ الفارسيّ مألوفاً لديهم بعد، وكانت قيادتهم السّلجوقيّة قد اعتنقت الإسلام بشكله التقليديّ، ومع ذلك فإنّ التركمان أضافوا ما عرفوه عن الإسلام إلى معتقداتهم السّابقة التي تجذرت لديهم منذ زمن بعيد[1].

وقد كانت معتقداتهم السّابقة تتمحور حول الديانة الشامانية، التي تنص على أنه يمكن التواصل مع عالم الأرواح الخفي بواسطة سحر زعماء الشامان، وسرعان ما استبدل التركمان زعماء الشامان في عقيدتهم القديمة بشيوخ الصّوفيّة الذين تعرّفوا إليهم للمرة الأولى على الحدود الشرقية للدولة الإسلامية، إذ لم يبد لهم الاختلاف كبيراً بين زعماء الشامان الذين يستخدمون قواهم الغيبية السحرية في الاتصال مع العوالم غير المرئية، وباباوات الصّوفيّة[2] الإسلامية الذين يملكون القوى ذاتها، ويستطيعون التواصل مع عوالم لا يصل إليها عامّة الناس[3].

(1) راجع: Mehmet Fund Köprulüzade، «Anadolu'da Islamiyet،» **Darulfunun edebiyat fakultesi mecmuasi**، no. 4 (Istanbul، 1338/1922)، p. 191; Mehmet Fuad Kopruluzade، **Turkiye Tarihi**، **Anadolu Istilasina Kadar Turkler** (Istanbul، 1923)، 1: 191.

(2) البابا الصوفي: نسبة إلى الحركة البابائية، وهي حركة صوفية تركمانية يسمى زعيمها البابا، ومؤسسها هو باب الياس الذي كان يطلق عليه بابا رسول، وكان يزعم أنه يأتيه وحي إلهي مثل بولس الرسول منظر الديانة المسيحية. (المترجم)

(3) راجع: «Anadolu'da Islamiyet،» pp. 296—97 n1.

ومن الوسائل الأخرى التي ساعدت في استقطاب التركمان إلى الإسلام، الشعر الشعبي، إذ كان إحدى الطرق المهمّة للتعبير عن النفس والجماعة في ثقافة القبائل التركمانية، ومن المبرزين في هذا المجال أحمد يوسفي[1] (1166) الذي أدرك حينها أنه لاستمالة قبائل التركمان للإسلام لا بدّ من تقديم هذا الدين ضمن ثقافة مألوفة لدى تلك القبائل وبمصطلحات يعرفونها ويقبلونها[2].

ظهرت في الفترة نفسها تقريباً جماعة القلندرية، وهم طائفة من الصّوفيّة، طرحوا التقيد بالآداب العامّة، ولهم طريقة خاصّة في الحياة والعبادة، يقضون حياتهم متجولين بين القرى والقبائل، ويعلنون عن مقدمهم برفع الأعلام، وضرب الطبول وعزف الناي. وشيئاً فشيئاً أخذ الناس يتعلقون بهؤلاء المتجولين، ويسبغون عليهم هالة من القداسة، ليحلوا بذلك محلّ زعماء الشامان السّابقين[3].

وبغضّ النظر عن الممارسات الغريبة للقلندرية، فقد كانوا طائفة من الشيعة المتطرفين، الذين يوقرون الإمام عليّ ابن عمّ النبي محمد، ويتوجهون إليه بالدعاء والضراعة، على عكس المعتقد الإسلاميّ التقليديّ الذي يقدس النبي محمداً فقط، ويعده الشفيع والمرسل الإلهيّ الأخير، وهم في هذا يتفقون مع الحركة

(1) أحمد يوسفي: أحد أهم شعراء التركمان الصّوفيّين، نظم الشعر باللهجة التركمانية. تعلّم على يدي أرسلان بابا ليصل إلى أعلى المراتب الصّوفيّة. (المترجم)

(2) «المتصوفون الأوائل في الأدب التركيّ»

Mehimet Fuad Kopruluzade, **Turk Edebiyatmda Ilk Mutasavviflar** (The First Mystics in Turkish Literature) (1918, reprint, Ankara, 1976), summarized by L.Bouvat in **Revue du monde musulman** 43 (1921): 236—82; Mehmet Fuad Kopruluzade, **Turk saz sairlerine ait metinler ve tetkiker**، vols. 1 —6 (Istanbul, 1929—1931); Kemal Eraslan, **Divan-i hikmetten seçmeler Ahmed Yesevi** (Ankara, 1983).

(3) راجع: Köprülüzade، Turkiye Tarihi، pp. 198 ff.; and «Anadolu'da Islamiyet.» pp. 299 ff.

الإسماعيلية[1] في فارس وسوريا، ولقد استطاعت هذه الطائفة استقطاب عدد كبير من التركمان للانضمام إلى الشيعية المتطرفة[2]، وقد عُرفوا لاحقاً باسم العلويّين[3].

غير أنّ القلندريّين لم يستطيعوا تقديم نموذج دينيّ متكامل، يشبع الظمأ الرّوحيّ لعامّة الأتراك، وذلك بسبب حياة الترحال والتنقل التي انتهجوها، مما منعهم من تطوير عقيدة منظّمة لها شعائرها وأتباعها، وقد يكون القلندري الوحيد الذي شذ عن هذه القاعدة هو حاج بكداش (1248 - 1337) من خراسان، وكان قد قدم إلى شرق أنطاليا كأحد أتباع القلندرية في بدايات القرن الثالث عشر، لكنه رفض حياة التجول والتنقل التي كانت تمارسها هذه الطائفة، واستقرّ في وسط أنطاليا جامعاً حوله عدداً من الأتباع الذين أصبحوا فيما بعد اللبنة الأولى التي أسّست عليها الطريقة البكداشية للتنوير الرّوحيّ.

(1) الحركة الإسماعيليّة: هي ثاني أكبر فرق الشيعة بعد الاثنا عشرية. تشترك الإسماعيلية مع الاثنا عشرية في مفهوم الإمامة، إلا أن الانشقاق وقع بينهم وبين باقي الشيعة بعد موت الإمام السادس جعفر الصادق، إذ رأى فريق من جمهور الشيعة أن الإمامة في ابنه الأكبر الذي أوصى له بها إسماعيل المبارك، بينما رأى فريق آخر أن الإمام هو أخوه موسى الكاظم لثبوت موت إسماعيل في حياة أبيه وشهادة الناس ذلك. يمثل التيار الإسماعيلي في الفكر الشيعي الجانب العرفاني والصّوفيّ الذي يركز على طبيعة الله والخلق وجهاد النفس، وفيه يجسد إمام الزمان الحقيقة المطلقة، بينما يركز التيار الاثنا عشري الأكثر حرفية على الشريعة وعلى سنن الرسول محمد والأئمة الاثني عشر من آل بيته باعتبارهم منارات إلى سبيل الله. الإسماعيلية يتفقون مع عموم المسلمين في وحدانية الله ونبوة محمد ونزول القرآن الموحى، وإن كانوا يختلفون معهم في أن القرآن يحمل تأويلاً باطناً غير تأويله الظاهر، لذلك نعتهم مناوئوهم من السنة وكذلك بعض الشيعة الاثنا عشرية بالباطنية. (المترجم)

(2) «الموسوعة الإسلاميّة» المجلد الثاني: Tahsin Yazici، «Kalandar،» **Encyclopedia of Islam**، 2d ed. (Leiden، 1978)، 4:472—73.

(3) العلويّون: إحدى الفرق الإسلامية المنشقّة عن الإسلام الشيعي الصّوفيّ، غير أنّ بعض علويّي تركيا يدعون أن لهم ديناً مستقلاً تماماً عن الإسلام. ويعيش العلويّون منتشرين في عدة مناطق من تركيا موزعين بين الأعراق، الأتراك والأكراد والعرب. يؤمن العلويّون بعليّ بن أبي طالب والأئمّة الاثني عشر، ويرفضون الكثير من المفاهيم الإسلامية كالجنة والنار، ويؤمنون بتناسخ الأرواح، وهم يختلفون عن العلويّين النصيريين الموجودين في سوريا. (المترجم)

بالنسبة لشرق أنطاليا، فقد استقرّت مجموعة من القبائل التركمانية التي اعتنقت البكداشيّة، وكانت تتضمّن العديد من الطقوس المسيحية. وقد يبدو ذلك غريبا، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار العداوة التي كان يكنّها الأتراك للمسيحيّة الأرثوذكسيّة في الشرق، التي عدت امتداداً للسّياسة الإمبرياليّة البيزنطيّة التوسّعيّة ممثلة بالأرثوذكسيّة اليونانيّة[1].

وقد لا نجد تفسيراً لهذه الظاهرة، أي استخدام الطريقة البكداشيّة والعلويّة لبعض الطقوس المسيحية[2]، إلا أن تكون هذه القبائل التركمانية قد اكتسبت هذه الطقوس من شعوب وجيران مألوفين لديها، يشاركونها القيم والمثل ذاتها، وهم الأرمن البولصيون- أي أتباع بولص- الذين لاحقتهم الكنيسة البيزنطية الأرثوذكسيّة بتهمة الهرطقة، وبالنسبة لهؤلاء فقد كان التركمان أفضل بكثير

(1) «أفول الهيليانية في القرون الوسطى في آسيا وعمليات الأسلمة من القرن الحادي عشر حتى القرن الخامس عشر»

Speros Vryonis, Jr., The Decline of Medieval Hellenism in Asia Minor and the Process of Islamization from the Eleventh through the Fifteenth Century (Berkeley, 1971), passim.

(2) لم تكن المسيحيّة بشكلها المعروف هي عقيدة القبائل التركمانيّة، بل ربما كانت البولصية، وهي ديانة انشقّت عن الكنيسة المسيحيّة التقليديّة، وكان أهل هذه العقيدة يلاحقون باستمرار من قبل الكنيسة البيزنطية، ولقد جاءت الصّوفيّة لتردم الهوة بين الإسلام والشامانية، وتوحد العلويين والبولصيين، ذلك أن الديانتين كانتا مرفوضتين من قبل المؤسّسات الرسمية، كما أنّ تشابه الطقوس والشعائر بين البكداشية والعلوية والبولصية قد ساهم في زيادة التقارب بين القبائل التي تدين بهذه الديانات، ومن الشعائر المتشابهة الاعتراف بالخطايا، والعمارة والمقاولة والاستعمال المقدس للخبز والخمر وهكذا. للمزيد، راجع:

F. C. Conybeare, ed, and trans., The Key of Truth، A Manual of the Paulician Church of Armenia (Oxford, 1898). Details of Alevi and Bektashi practices are provided in E. B. Sapolyo, Mezhepler ve tarikatlar tarihi (Istanbul, 1964).

W. Ivanow, The Truthworshippers of Kurdistan (Leiden, 1953). For the Paulicians' probable influence on the Turkoman tribes as they entered the regions of upper Mesopotamia, see J. K. Birge, The Bektashi Order of Dervishes (London, 1937).

من الكنيسة الأرثوذكسيّة، مما جعل التعايش معهم أسهل بكثير ومريحاً لكلا الطرفين، وأدّى هذا الاحتكاك في النهاية إلى تبادل العقائد والطقوس بين الطرفين.

ولكن وجهة النظر الإسلاميّة التقليديّة لم تكن تنظر إلى هذه الطوائف والمعتقدات الجديدة بعين الرّضا، لأنها تجمع ما بين الشامانية والشيعية والمسيحية. ولم تَعُد أتباع هذه الفرق والطوائف من المسلمين أساساً، الأمر الذي ترتب عليه العديد من المواجهات بين القبائل التركمانية أتباع هذه الطوائف والسلطة السلجوقية والعثمانية فيما بعد حيث تمثلان السلطة السّياسيّة والدينية السائرة على تعاليم الإسلام التقليديّة، ومن الأمثلة على هذه المواجهات والثورات، ثورة بابا إسحق عام (1240) ضدّ سلطان رم السلجوقي، وثورة الشيخ بدر الدين ضدّ الإمبراطوريّة العثمانية عام (1416) وغيرها من الثورات ضدّ الوجود العثمانيّ في أنطاليا في القرن السادس عشر، وجميعها أمثلة على التمرد القبلي الديني ضدّ السلطة المكرسة[1].

ومع ظهور دولة السفافيد[2] في إيران في الجزء الثاني من القرن الخامس عشر، ازدادت الثورات والمواجهات ضدّ العثمانيّين، حيث كان يقودها زعماء من سبع قبائل تركمانية من شرق أنطاليا، وقد شكلت هذه القبائل السبعة القاعدة الأساسيّة لجيش شاه إسماعيل الذي كان يرتدي أفراده أغطية رأس حمراء مزينة

(1) للمزيد حول ثورة بابا إسحق، راجع: Köprulüzade، «Anadolu'da Islamiyet،» pp. 302 ff.; Köprulüzade، **Turk Edebiyatinda**، pp. 232—34; for the rebellion of Seyh Bedreddin-i Simavna see M. Serefeddin، **Simavna Kadisioglu Bedreddin** (Istanbul، 1925).

للمزيد حول ثورة التركمان في القرن السادس عشر في أنطاليا، راجع: A. Refik، «Osmanli devrinde rafizilik ve bektasilik (1558—1591)،» **Darulfunun edebiyat fakultesi mecmuasi** 9، no. 2 (1932): 21—59.

(2) السفافيد: عائلة مالكة شيعية إيرانية (1502– 1736)، اتخذت الإسلام الشيعيّ ديناً للدولة، ولعبت دوراً أساسيّاً في بزوغ الوجدان القوميّ بين الأصول الإيرانيّة. (المترجم).

باثني عشر مثلثاً في رمزية واضحة للأئمة الاثني عشر حسب المعتقد الشيعيّ، وقد كان أفراد هذا الجيش يقدرون شاه إسماعيل ويقدسونه إلى حدّ العبادة، إذ يرونه المبعوث الإلهيّ الذي لا بدّ أن يطاع في جميع الأحوال[1].

لكن هذه الصورة سرعان ما تحطمت عام (1514) عندما هزم السلطان سليم العثماني شاه إسماعيل في شالديران (انظر الخريطة 1,1)، قاضياً بذلك على أيّ حلم للسفافيد بإنشاء إمبراطورية عظيمة، ومحا الصورة المقدسة للشاه التي كان ينشرها أتباعه، ولم يقد شاه إسماعيل أتباعه بعد ذلك إلى أيّ معركة أخرى.

بحلول عام (1517)، ضم العثمانيون إليهم شرق أنطاليا ومعظم الشرق الإسلامي، وحظروا الإعلان عن أيّ مظهر للوجود الشيعيّ في هذه المناطق[2]، وأخذوا يلاحقون القلندريّين ويعتقلونهم وينفون زعماءهم ويغلقون زواياهم، وبالإضافة إلى ذلك، أخذ العثمانيون باستقطاب الشيعة المتبقين إلى الإسلام السني، ففتحوا المدارس والمساجد في البلدات والقرى العلوية والشيعية عموماً[3].

بقي البكداشيون الذين كانوا يمثلون حالة خاصّة بالنسبة للعثمانيّين، فمن جهة كان البكداشيون جزءاً من النسيج العثمانيّ بتحالفهم مع الجناسرية وانضوائهم تحت لواء السلاطين مثل السلطان بايزيد الثاني (1481– 1512) والسلطان سليم الأول، ومن جهة أخرى كانوا مرتبطين بالقبائل التركمانية العلوية والقرى الشيعية في الشرق، وكانوا منفتحين على السفافيد، وهذا يعني أنهم يقفون مع الجهة المضادّة للإسلام العثماني التقليدي، ولتجاوز هذا التناقض، وحلّ

(1) راجع: Michel M. Mazzaoui، **The Origins of the Safawids: Si'ism، Sufism، and the Gullat** (Philadelphia، 1972).

(2) راجع: C. H. Imber، «The Persecution of the Ottoman Shi'ites according to the Muhimme Defterleri، 1565—1585،» **Der Islam** 56 (1979): 245—73.

(3) راجع: R. Dussaud، **Histoire et religion des nosairis** (Paris، 1900)، p. 28.

مشكلة البكداشيّين، قام العثمانيّون بإيجاد مؤسّسة بكداشية موازية للأولى في وسط أنطاليا، وتنصيب بالم سلطان زعيماً لهذه المؤسّسة ومنحه لقب دادا بابا، مما أثار سخط الطريقة البكداشية الأولى في الشرق، التي كان شيوخها يلقبون بالشلبي، ويتحدرون من نسل حاج بكداش مؤسّس الطريقة الأولى. ومن أهمّ التغيرات التي فرضها العثمانيون على البكداشية الجديدة فرض العزوبية والتبتل على شيخ الطريقة، إذ لا يُسمح له بالزواج والإنجاب أبداً. وقد كان الهدف من وراء هذا الإجراء التحكم في سلالة شيوخ الطريقة، حتى يكون للعثمانيين اليد العليا في قرارات تعيين الشيخ دون الأخذ بعين الاعتبار نسبه المقدس، غير أنّ البكداشيّين لم يلتزموا بهذا الأمر في جميع الأحوال(1).

ونظراً لطبيعة أنطاليا الثورية، فشلت التجربة العثمانية في خلق طريقة بكداشية موازية، وبوفاة بالم سلطان (1516) أقفل السلطان سليم الأول الزاوية البكداشية، وبقيت مغلقة حتى عام (1531)، وظلت الطريقة بلا زعامة من أيّ نوع(2).

وقد كان لتصرّف السلطان سليم ما يبرّره آنذاك، إذ ظهر أحد المتمرّدين وكان يُدعى قلندر شلبي ورفع راية العصيان في أنطاليا عام (1527)، وكان يدعمه الدراويش القلندريون وزعماء القبائل التركمانيّة، وقد قيل إنّ قلندر شلبي هو الأخ الشقيق لبالم سلطان، وادّعى أنه ينحدر من سلالة حاج بكداش، وأنّ إقفال الزاوية البكداشيّة حرمه من ميراثه الرّوحيّ وحقه الطبيعيّ في قيادةِ البكداشيّين(3).

على الرّغم من جميع هذه الثورات، فقد آثر العثمانيّون نشر الطريقة

---

(1) راجع: Sapolyo، **Mezhepler ve tarikatlar tarihi**، pp. 320 ff.; R. Gurses، **Hacibektas rehberi** (Ankara، 1964)، p. 74.

(2) راجع: Gurses، **Hacibektas rehberi**، p. 44.

(3) راجع: I. Peçevi، **Tarih-i Peçevi** (Istanbul، 1283/1866)، 1:120 ff.

البكداشيّة بطريقتهم الخاصّة، فأقاموا التكايا البكداشيّة داخل المدن أو حولها، لتنافس التكايا النائية التي كانت قائمة على التخوم، غير أنّ البكداشيّين في التكايا المدنية الجديدة ظلوا يحتفظون بانتماءاتهم الشّيعيّة ومعتقداتهم الابتداعيّة وشعائرهم المسيحيّة، وكانوا يمارسونها في الخفاء، وتقتصر على عددٍ محدودٍ من أعضاء الطريقة. وشيئاً فشيئاً أخذت البكداشيّة تشقّ طريقها ضمن الطرق الصّوفيّة التقليديّة المعترف بها مثل النقشبنديّة والمولوية التي كانت معروفة في المجتمعات المدنية منذ القرن السادس عشر، وسرعان ما تغلغلت البكداشيّة في جميع طبقات المجتمع العثمانيّ من الأرستقراطيّين إلى الصناع والحرفيّين، وأخذت الصورة الجديدة للطريقة البكداشيّة بقيادة البابावات تطغى على الصورة الأخرى للطريقة بقيادة الشلبيين (الزعماء الرّوحيّين للبكداشية في الأرياف النائية) إذ ارتبطت البكداشيّة الريفية بالعلويّين والقرويّين البدائيّين غير المتعلّمين، بينما ارتبطت البكداشيّة في المدن بالعثمانيّين والحضارة الإسلاميّة عموماً.

تعرّضت علاقة الدراويش بالدولة فيما بعد لتغيير مهمّ خلال القرن التاسع عشر، إذ بدأت الدولة بالتدخل المباشر في الأحوال الماليّة والتنظيميّة للدراويش بعد انتهاجهم سياسة عدم التدخل فيما سبق، غير أنّ تدهور الأوضاع الاقتصاديّة والسّياسيّة في الإمبراطوريّة العثمانيّة في تلك الفترة نتيجة الهزائم العسكريّة المتلاحقة، وما نتج عنها من فقدان الكثير من الأراضي والبلدان التابعة للإمبراطوريّة، وبالتالي فقدان الدخل المتأتي من هذه البلدان، بالإضافة إلى تعاظم الديون الخارجيّة للإمبراطوريّة، أدّى كلّ ذلك إلى محاولات جادّة للإصلاح، واعادة النظر في الموازنات الماليّة ومنها بالطبع الموازنة المخصّصة للدراويش.

أدرك السلطان محمود الثاني (1809– 1839) أنه لن يستطيع فرض إصلاحات

حقيقيّة إلا بإعادة فرض هيبة الدولة وسطوتها، وذلك بإلغاء سلطة الأرستقراطيّة القديمة على الجيش والإدارة، واستبدالها ببيروقراطيّة تخضع مباشرة لإرادة السلطان، وقد استمرّت هذه السياسة في عهد السلطان وكذلك في عهد من خلفوه في الفترة ما بين (1839– 1875)، وسُمّيت هذه الفترة بفترة التنظيمات التي فقد الدراويش خلالها امتيازاتهم الماليّة المستقلة، وتدهورت أحوالهم المعيشيّة وأحوال التكايا التي ينتمون إليها.

تمثلت خدمات البكداشيّين للدولة العثمانيّة منذ القرن الرابع عشر في تقديم الدعم الرّوحيّ لفرقة الجناسرية (وهي أفضل فرق الجيش العثمانيّ) التي كانت تتكون من مجموعة من الشباب المسيحيّين الذين تمّ ضمّهم للجيش من قرى البلقان، وفي محاولاتهم لاستقطاب هؤلاء الشباب، كان العثمانيّون يبعثون أحياناً بهم إلى القرى الأنطاليّة لدمجهم في المجتمع العثمانيّ، وتعريفهم بالإسلام، وتعليمهم اللغة التركيّة، وهناك كانوا يتواصلون مع البكداشيّين الذين طالما تميّزوا بتسامحهم، واقترابهم من الطقوس المسيحيّة، وهكذا سهل البكداشيون عملية أسلمة الجناسريّة.

لقد فرض العثمانيّون مبدأ التبتل والعزوبية على الجناسريّة قبل أن يفرضوه على المنظمة البكداشيّة في المدن، وكان الجناسريّة يعرفون بأنهم «عبيد السلطان»، ويدينون بحياتهم وجميع امتيازاتهم للسلطان وحده، وكانوا يعيشون في ثكنات معزولة، ويخضعون لتدريبات وأنظمة صارمة، وهذا من شأنه ضمان ولائهم التامّ للسلطان وحده.

غير أنّ هذه الأوضاع بدأت تتغير في القرن السابع عشر، إذ أخذ المواطنون المسلمون يطالبون بضمّ أبنائهم إلى فرقة الجناسريّة، وهكذا تحولت فرقة الجناسريّة من القوة الضاربة الأهمّ في الجيش العثمانيّ إلى طبقة جديدة من التجار والحرفيّين الذين أصبحوا يشكلون عبئاً إضافيّاً على خزينة الدولة.

بالإضافة إلى ذلك أخذ الجناسريّة يتدخلون بقوة في شؤون القصر، ويعارضون أية إصلاحات يفرضها السلطان، وقد كان لهم دورٌ كبيرٌ في تأمين عزل السلطان سليم الثالث عام (1807) بعد محاولته فرض إصلاحات في الجيش، حيث أعدِمَ فيما بعد بأمر من السلطان مصطفى الرابع. كما أمر كذلك بإعدام الأمير محمود، غير أنّ الأمير الشاب تمكن من الهرب من فوق سطح القصر والوصول إلى مؤيّديه، ليتمكن لاحقاً من خلع السلطان مصطفى الرابع، وتنصيب نفسه باسم السلطان محمود الثاني عام (1808). أيقن السلطان محمود الثاني أنّ فرض التغيير لا بدّ أنْ يشمل البيئة التنظيمية الأساسيّة في المجتمع العثمانيّ، إذ إنّ أكبر المعادين للإصلاح هم أصحاب المراكز والمتنفذين الذين تحركهم مصالحهم الخاصّة، لهذا كان لا بدّ من إصلاح جذريّ للبنية التنظيمية، حتى يصل الإصلاح والتحديث إلى عمق الإمبراطوريّة العثمانيّة.

أخذ السلطان محمود الثاني يؤسّسُ لبناء حكمه بجدّيّة، وخلال عشر سنوات أنهى نفوذ الإقطاعيّة الأرستقراطيّة ممثلة بالأعيان، وملاك الأراضي الذين كانوا يسيطرون على معظم مناطق البلقان وأنطاليا. وبحلول عام (1826)، أي بعد ثمانية عشر عاماً من حكمه، كان السلطان مستعدّاً لسحق الجناسريّة وإلغاء امتيازاتهم، بل وإلغاء أيّ وجود لتلك الكتيبة في الجيش.

تبعاً لذلك، قام جيش السلطان بملاحقة أعضاء الطريقة البكداشيّة وإعدامهم، إذ كانوا السند الأول للجناسريّة، كما تمّت مصادرة أملاك الطريقة وتكاياها خاصّة في إسطنبول، وتحول عدد منها إلى مساجد ومدارس دينية، وينطبق القول كذلك على التكايا البكداشيّة في القرى والضواحي، وتمّ تنحية شيوخ الطريقة من مناصبهم، وتسليمها إلى شيوخ النقشبنديّة، وفرضت

الضرائب على الأراضي التي كانت في عهدة الطريقة، ليعود ريعها إلى خزينة السلطنة(1).

لم تكن هذه الخطوة التي اتخذها السلطان محمود الثاني، أي مصادرة ممتلكات الطريقة البكداشيّة وأوقافها مقصورة على البكداشيّين فقط، بل كانت خطوة أولى نحو استعادة كل الأوقاف التي كانت تزداد عاماً بعد آخر، ولم يكن باستطاعة الإمبراطوريّة الاستفادة منها بالبيع أو فرض الضرائب أو المصادرة، وهكذا بدأ تعميم هذا الإجراء على ممتلكات السلطان السابق مصطفى الثاني ووالده السلطان عبد الحميد الأول، وكذلك ممتلكات المسؤولين في البلاط العثمانيّ والجيش وكبار الإداريّين من قضاة وعلماء وقائد سلاح الجناسريّة، ليضمّ جميع هذه الممتلكات إلى الملكيّة السلطانيّة(2)، وأنشأ في المقابل وزارة الأوقاف الدينية، لتكون مسؤولة ومشرفة على جميع الأوقاف الإسلاميّة في الإمبراطوريّة.

وبحرمان الأعيان والأشراف من سلطتهم على هذه الأوقاف حدّ السلطان محمود الثاني بشكل كبير من عمليات الاختلاس من ريع هذه الأوقاف، غير أنّ المحاسبين المسؤولين عن إيرادات ونفقات هذه الأوقاف كانوا دائماً يجدون طريقة للتلاعب بهذه الإيرادات واختلاس بعضها، إذ إنهم نادراً ما كانوا يُسألون أو يقدمون تقاريرَ محاسبيّة منتظمة.

---

(1) للمزيد حول مصير تكية كزلديلو سلطان البكداشية، راجع:
Cevdet Evkaf nos. 18055 (1243/1827) and 8263 (nd.), Archives of the Prime Ministry (Basbakanalik Arsivi), Istanbul.

للمزيد حول إبادة البكداشيين ومصادرة أملاكهم، راجع: M. Esad، **Uss–i zafer** (istanbul، 1223/1876)، pp. 207 ff.

(2) راجع: Ibnulemin: A. Lutfi، **Tarih–i devlet–i osnmniye I** (Istanbul. 1875)، pp. 205—6; Mahmut Kemal and Huseyin Husamettin، **Evkaf–i humayun nezaretinin tarihce–i teskilati ve nuzzarin teracim–i ahvali** (Istanbul، 1335/1916). p. 28.

بعد السيطرة على الأوقاف الإسلاميّة في الإمبراطوريّة بدأ السلطان يتوجه نحو السيطرة على الأوقاف الخاصّة بالدراويش، الذين كانوا يضعون أيديهم على عددٍ لا بأس به من أراضي الدولة تحت قيادة شيخ الطريقة أو أحد المشرفين على الدخل الذي تحصل عليه الطريقة من أوقافها، غير أنّ هذه الأوقاف لم تكن تدار بطريقة ناجعة، وبالتالي لم تكن مداخيلها تكفي لإعاشة سكان التكايا وصيانة مبانيها الخاصّة وترميمها، وقد كانت هذه أقوى الحجج التي استعملها السلطان لاستعادة ملكية هذه الأوقاف، ووضعها تحت الإشراف السلطانيّ[1].

لم يكن هذا هو الدافع الوحيد وراء مصادرة أوقاف الدراويش، بل هناك سبب سياسيّ قويّ وراء هذه الإجراءات، إذ طالما عُرف الدراويش بمعاداتهم للإصلاحات التي كان السلطان يحاول فرضها، وقد كانوا يملكون من الشعبيّة والحظوة عند العامّة ما يمكنهم من الوقوف في وجه هذه الإصلاحات، بل في وجه السلطان ذاته، وهكذا كان لا بدّ من التفكير بإضعافهم والسيطرة عليهم.

كان السلطان ينظر إلى الدراويش بوصفهم طبقة متطفلة على الإمبراطوريّة، وتشكل عائقاً أمام التقدم والإصلاح وضبط موازنة الدولة، فقد كانوا يحصلون على مخصّصاتهم كهبات من حاكم المدينة أو المنطقة، وذلك من ريع المدينة أو القرية وخاصّة من الأعيان الذين كانوا يسيطرون على معظم الريف العثمانيّ خلال القرن الثامن عشر وجزء من القرن التاسع عشر، وعندما قام السلطان بمصادرة ممتلكات الأعيان، وبسط سلطته على جميع الأراضي ضمن زمام الإمبراطوريّة لتصبح الدولة هي المرجع الأول في التصرف في هذه الأراضي

(1) تناقلت معظم الأوقاف العثمانية بالوراثة، راجع: B. Yediyildiz، **Institution du vaqf au XVIIIe siècle en Turquie، etude socio-historique** (Ankara، 1985).

وريعها، وهكذا وجد الدراويش أنفسهم دون دخل أو وقف يعتمدون عليه، وراحوا يقدمون الاعتراضات وطلبات المساعدة من الدولة التي لم تكن تمنحهم إلا القليل، كما اعتمدت الدولة على قلة معرفة الدراويش بالأمور المدنية وأنواع الوثائق في مصادرة العديد من المباني التي كان يملكها الدراويش، من غير وثائق مكتوبة تؤكد هذه الملكية.

أمّا المصدر الثاني الذي كان يعتمد عليه الدراويش في معاشهم، فهو مناجم الملح، التي لم تنج أيضاً من مصادرة الدولة، عندما أعلنت أنها ستكون المسؤول الوحيد عن إدارة هذه المناجم عام (1863)[1].

وكما يبدو من عدد الاعتراضات التي قدمت في تلك الفترة، فإنّ الحكومة العثمانية قد توقفت تماماً عن منح مخصّصات للدراويش، وأقرّت بعض المعونات فقط للمعدمين منهم، أمّا أقسى الإجراءات التي اتخذتها الحكومة وأكثرها ضرراً على الدراويش فهي سحب صلاحيّة جمع الضرائب عن الأوقاف من بين أيديهم، إذ بعد دخول إجراءات التنظيمات عام (1839)، أخذت الحكومة على عاتقها مهمّة جمع الضرائب والعوائد عن الأوقاف سواءً كانت مباني أو أراضي أو ماشية، ومما زاد الأمر سوءاً أنّ أراضي الدراويش ومواشيهم كانت تختلط مع الأراضي والقطعان الأخرى، فكان جامعو الضرائب يجدون صعوبة في التمييز بينها، وكثيراً ما يفرضون عليها ضرائب مشابهة لتلك التي يفرضونها على المباني والأراضي والمواشي التي يملكها أشخاص عاديون[2].

كانت ممتلكات الدراويش تخضع للمراقبة والضريبة مثلها مثل معظم المؤسّسات الدينية الخاصّة في الإمبراطوريّة، ولمتابعة هذه الممتلكات الفرديّة المنتشرة في الإمبراطوريّة، أنشأت وزارة الأوقاف شبكة من المسؤولين المحليين

(1) راجع:. **Irade Meclis–i vala** no. 22221 (1280/1863).

(2) للمزيد من الأمثلة، راجع: **Irade Meclis–i vala** nos. 632 and 804 (1258/1842); and **Irade Meclis–i mahsus** no. 1087 (1279/1862).

لكل منطقة لمتابعة أحوال هذه الممتلكات، غير أنّ هؤلاء لم يكونوا أكفاء للمهمّة، بل كانوا أحياناً يحتالون ويختلسون ويرتشون من أصحاب هذه الممتلكات، وربما كانت ممارسات هؤلاء المسؤولين من سوء إدارة واحتيال تفوق أحياناً ممارسات الأشخاص العاديين(1).

لقد حاول وزراء الأوقاف في البداية فرض الإصلاحات على الممتلكات الدينية في جميع أنحاء الإمبراطوريّة، وكان على رأس جدول اهتماماتهم إعادة تأهيل المسقفات وترميمها، وقد أنشِئ لهذا الغرض مكتب خاصّ في وزارة الأوقاف، غير أنّ ترميم هذا العدد الهائل من المباني وإصلاحه بدا مهمّة مستحيلة.

لقد كان ترميم كلّ واحد من هذه المباني يكلّف مبالغ طائلة، تفوق أحياناً المبالغ المخصّصة له من قبل الوزارة، فعند تقدّم أحد الشيوخ بطلب تأهيل أو ترميم المبنى الذي يخصّه، كان هذا الطلب يمرّ على حشدٍ كبير من البيروقراطيّين الذين لا بدّ أنْ ينظروا فيه ويوافقوا عليه، ليتمّ في النهاية خفض المبلغ المخصّص لتأهيل المبنى حتى يصل إلى مبلغ ضئيل لا يكاد يكفي لإصلاحات بسيطة في البناء، وهكذا أخذت التكايا والزوايا تذوي، وتتهدّم يوماً بعد يوم بسبب نقص الرّعاية والتجديد لهذه المعالم المعماريّة الإسلاميّة المهمّة(2).

انتهت فترة التنظيمات الإصلاحيّة التي فرضها محمود الثاني بخلافة عبد الحميد الثاني، وتسلمه العرش عام (1876)، وعلى الرّغم من التقدّم الذي حدث في الإمبراطوريّة بإدخال المدنية على يد محمود الثاني إلا أنّ فترة التنظيمات أسفرت عن عدّة خسائر وهزائم لحقت بالإمبراطوريّة أهمّها إفلاس الحكومة

(1) للمزيد حول إدارة الأوقاف الدّينيّة في الدولة العثمانية في القرن التاسع عشر، راجع:

J. R. Barnes, An Introduction to Religious Foundations in the Ottoman Empire (Leiden, 1986).

(2) راجع: **Dustur** I، tab'-i sani (Istanbul، 1282/1865)، p. 151.

مادياً، وخسارة بعض الأقاليم، وتصاعد التدخل الأجنبي خاصّة البريطاني في الشؤون الاقتصاديّة والسّياسيّة للدولة. ولقد رأى البعض أنّ تأسيس مجلس وطنيّ للدولة يقف أمامه الوزراء للمحاسبة قد يكون حلا للخروج من هذه الأزمات، وهكذا ظهر الدستور العثماني، وتأسس أول مجلس وطنيّ في البلاد، وقبل السلطان عبد الحميد بهذا المجلس على مضض، لكنه استغلّ أول فرصةٍ سانحةٍ بعد ذلك بعامين للإطاحة به وإيقافه لمدّة ثلاثين عاماً تلت، ليعود بذلك إلى حكم السلطان المطلق.

وضع السلطان عبد الحميد نصب عينيه عدّة أهداف رئيسة حتى يبدأ بها حكمه، منها الخروج من الهيمنة الأجنبية، وإعادة الأقاليم التي احتلها الأوروبيون، لكنه لم يجد ما يكفي من الدعم العسكريّ والاقتصاديّ لتحقيق هذه الأهداف، فأخذ يعتمد استراتيجيّة نشر الإسلام، والمناداة بالعودة إلى أصول الإسلام وتقاليده وثقافته، ليضرب بذلك أعداءه في الدّاخل والخارج[1].

ومن أجل تحقيق هذا الهدف جمع السلطان عبد الحميد في بداية عهده مجموعة من شيوخ الدراويش حوله، ليساعدوه في تنفيذ مخططه المتمثل في إعادة إحياء المجتمع الإسلاميّ المنشود في جميع أنحاء العالم الإسلاميّ. ومن بين هؤلاء الشيوخ أبو الهدى، وكان يعمل مستشاراً فلكيّاً في القصر السلطانيّ، وهو أحد أعضاء الطريقة الرّفاعيّة، وله نفوذ عظيم في مكة والمدينة، وهناك أيضاً الشيخ حجازي سيد أحمد أسعد زعيم الطريقة الرّفاعيّة في المدينة، وكذلك الشيخ محمد ظافر، وهو المستشار الرّوحيّ الخاصّ للسلطان، وزعيم الطريقة الشاذلية في المدينة، ومما يثير الدهشة في جميع هؤلاء المستشارين الخاصّين أنهم كانوا جميعاً من العرب، ذلك أنّ السلطان كان يؤمن بأنّ الإسلام الصحيح هو

---

(1) راجع: Stanford J. Shaw and Ezel Kural Shaw. **History of the Ottoman Empire and Modern Turkey** (Cambridge، 1977)، 2:259.

الإسلام العربي، وهكذا توجّه بأنظاره إلى المناطق العربية، وهي بالضبط المناطق التي كانت ترزح تحت الهيمنة الإمبرياليّة الغربيّة بعد أن احتلها الأوروبيون، وفصلوها عن الإمبراطوريّة العثمانيّة[1].

ولزيادة تعزيز موقعه لدى المسلمين كافّة، أعاد السلطان عبد الحميد منصب خليفة المسلمين، ليستعمل هذا اللقب في فرض وصاية روحيّة ودينيّة على المناطق والعباد الذين يقعون تحت السيطرة الأوروبية الغربيّة. أمّا داخل القصر السلطانيّ، فقد كان مستشارو السلطان يشكلون مجلساً خاصّاً يتكون من أشهر الشخصيّات الإسلاميّة التي تملك نفوذاً مهمّاً لدى العرب، وقد كان هذا المجلس يستغلّ نفوذه للتأثير على الحجّاج في مكة والمدينة، وتوعيتهم بمخاطر السّياسات الإمبرياليّة الغربيّة، وتعبئتهم لحربٍ مقدّسة ضدّ الغرب، غير أنّ هذه الحرب لم تتطوّر أبداً إلى مستوى الفعل، وبقيت حرباً نظريّة، ولكنها مع ذلك بقيت تشكل تهديداً قويّاً للقوى الأوروبيّة في المنطقة.

ومن أهمّ أسباب قصور تطوّر هذه الحرب على مستوى الواقع أنّ السلطان عبد الحميد كان ينظر إلى مصالحه الخاصّة ومصالح إمبراطوريّته المتداعية أوّلاً قبل أنْ يضع في اعتباره مصالح العرب الرّازحين تحت الاحتلال الغربيّ، والذين لم تتوفر لديهم وسائل الحرب والدفاع، كما أنّ السلطان لم يستطع أنْ يمدّهم بها بأيّ شكل من الأشكال[2].

لم يَرَ السلطان عبد الحميد فائدة ترجى من الصّوفيّة التّركيّة، لذلك لم يشرك

(1) راجع: I. Gunduz، **Osmanlilarda devlet-tekke muunasebetleri** (Ankara، 1983)، p. 225.

(2) رفض شيخ الطريقة السنوسية دعوة من السلطان عبد الحميد الثاني لزيارة إسطنبول لأنه كان مقتنعاً بأن السلطان يحتجز الشيخ أبو الهدى والشيخ أحمد أسعد والشيخ محمود ظافر في قصره رغم إرادتهم، راجع:

E. E. Evans-Pritchard, The Sanusi of Crenaica (Oxford, 1949), pp. 91 ff.; N. Ziadeh, Sanusiya, A Study of a Revivalist Movement in Islam (Leiden, 1958), pp. 62 ff.

أيّاً من الطرق الصّوفيّة التّركيّة في خططه للحرب المقدّسة ضدّ الغرب، بل على العكس من ذلك، كان ينظر إلى هذه الطرق دائماً بعين الشك والريبة خاصّة أنّ أخاه كان أحد أعضاء الطريقة المولوية، ولو فكر يوماً بانتزاع عرش السّلطنة فإنه سيجد العديد من المساندين، لذلك كان يوزع جواسيسه حول أعضاء الطريقة بحيث تصله أخبار تحركاتهم بانتظام وبأدقّ التفاصيل مهما كانت أهمّيتها(1).

قد يرى بعضهم أنّ الطرق الصّوفيّة قد ازدهرت في عهد السلطان عبد الحميد الثاني(2)، وممّا يعزّز هذه الفكرة تزايد أعداد هذه الطرق في القرن التاسع عشر بشكل ملحوظ، إذ أصبح للطرق الرئيسة فروع عدّة في أنحاء الإمبراطوريّة، وازداد عدد أعضاء مريديها ومؤيديها، غير أنّ هذه الزيادة في العدد لم يرافقها أبداً أيّ انتعاش لحال الطرق الصّوفيّة الاقتصادية، أو التكايا التي كانت تمثلها، إذ استمرّت وزارة الأوقاف بتطبيق القوانين ذاتها التي فُرِضَتْ في عهد التنظيمات، ولم يفعل السلطان شيئاً لإصلاح هذه القوانين أو تعديلها، ولا أحد يعلم بالضبط كيف كان الدراويش يحصلون على ما يكفي من الأموال لرعاية تكاياهم، ولكنهم بالتأكيد لم يحصلوا على شيء من الحكومة التي كانت وقتها على وشك الإفلاس، وتغرق في بحر من الدّيون للدول الغربية.

عُزِلَ السلطان عبد الحميد الثاني عام (1909) بعد إعادة العمل بالدستور عام (1908)، وقد شهدت هذه الفترة حالة صاخبة من إعادة تقييم الذات في المجتمع العثمانيّ، ومن المجالات التي شهدت جدلاً موسّعاً في ذلك الوقت، كيفيّة إدارة الأوقاف الإسلاميّة التي تكاثرت بشكل كبير، وأصدرت وزارة الأوقاف تقريراً

(1) راجع: Tahsin Yazici، **Abdulhamit Yildiz Hatiralari** (Istanbul، 1931)، pp. 61 ff، 45 ff.

(2) راجع: Niyazi Berkes، **Türkiye'de Cagdaslasma** (Ankara، 1973)، pp. 304—5.

مفصّلاً[1] حول عدد الأوقاف ومواردها ومصروفاتها، وقد اقترح التقرير عدداً من الإجراءات الإصلاحيّة، منها بيع أراضي الأوقاف في إسطنبول واستعمال المال لإنشاء بنك مختصّ بالمؤسّسات الدّينيّة. ومن الاقتراحات الأخرى أيضاً، ضمّ جميع المباني التي أقيمت على أراضي الأوقاف، ومن ضمنها جسر القرن الذهبي الذي يربط طرفي إسطنبول إلى وزارة الأوقاف.

غير أنّ جميع هذه القرارات الإصلاحيّة ذهبت أدراج الرّياح، إذ ما لبثت الحرب العالميّة أن اشتعلت، وتبعتها الثورة التّركيّة الحديثة التي قضت على ما تبقى من الإمبراطوريّة العثمانيّة[2].

تأسّست الجمهوريّة التّركيّة عام (1923)، وقد قامت بالأساس على علمنة الدولة بالكامل، وترتب على ذلك إنهاء الخلافة الإسلاميّة، غير أنّ هذا التغيير الجذريّ لم يرق لبعض القطاعات في المجتمع، ومنها أعضاء الطريقة النقشبنديّة، إذ تزعم الشيخ سعيد ثورة مضادّة للحكومة الجديدة، وجدت لها صدىً واسعاً بين مناصريه الأكراد في شرق أنطاليا الذين كانوا يودون إعادة الخلافة وفرض الشريعة الإسلاميّة في البلاد، غير أنّ الحكومة كانت عازمة بشكل حاسم على الضرب بيدٍ من حديدٍ لسحق أيّ نوع من أنواع التمرّد الذي قد يعيق مسيرة الإصلاح والتحديث التي انتهجتها، وهكذا سحقت الحكومة التمرد الكردي - النقشبندي بقوة، وأعدمت الشيخ سعيد

(1) صاحب تقرير الإصلاحات هو إسماعيل صدقي بيه، السكرتير الأول في المجلس الإداري للأوقاف، وقد عمل في وزارة الأوقاف لمدة عشرين عاماً، راجع: Osman Nuri Ergin، **Turk Tarihinde Evkaf، Belediye ve Patrikhaneler** [Istanbul، 1937]، pp. 45 ff.

(2) عيّن وزير الأوقاف المصري السابق حمادي زاد حمدي باشا، وزيراً للأوقاف في إسطنبول، وعلى الرغم من أنه بقي في الوزارة لمدة تسعة أشهر فقط، إلا أنه اقترح العديد من البرامج الإصلاحية التي اعتبرت ثورية في حينها. راجع:

Evkaf Naziri Hamadezade Halil Hamdi Pasa tarafindan evkaf hakkinda sadarete takdim edilen layiha [Istanbul, 1327/1909); summarized in Ergin, Turk Tarihinde Evkaf, pp. 46 ff.

في أنقره[1]، وتلا ذلك إغلاق جميع التكايا في البلاد عام (1925)، وملاحقة جميع الدراويش، ليتمّ بذلك إنهاء فصل الصّوفيّة بالكامل في تركيا، ويبرّر مصطفى كمال أتاتورك هذا الإجراء في إحدى خطبه قائلاً:

«إخوتي المواطنين، لا يمكن للجمهوريّة التّركيّة أنْ تكون أمّة من الشيوخ والدراويش والمتصوّفين، فالطريق الحقيقيّ هو طريق الحضارة، ولن نسمح لمجموعة من البدائيّين الذين ينتظرون السعادة والرّخاء من شيوخهم أنْ يكونوا بيننا، ذلك أنّ السعادة والرّخاء الحقيقيّين يكمنان في التعرض لضوء العلم والمعرفة، وهما أساسا كلّ حضارة، لهذا لا بدّ من إغلاق جميع التكايا.»[2]

(1) للمزيد من التفاصيل، راجع:

B. Cemal, Seyh Said Isyani (Istanbul, 1955); Tarih IV. Turkiye Cumhuriyeti (Istanbul, 1931), p. 236; «Ataturk,» Islam Ansiklopedisi 1:784; S. A. Albayrak. Turkiye'de Din Kavgasi (Istanbul, 1973), pp. 189—90.

(2) راجع: Mustafa Kemal، **Nutuk** (Ankara، 1927)، pp. 541—42.

3. عيش الدراويش

كلاوس كريسر

«يدعى الكافر الكسول ناسكاً، ويدعى المسلم الكسول درويشاً»

مثل تركي

يعكس هذا المثل صورةً واضحة لمدى إسهام الدراويش في الحياة الاقتصادية، ويبدو ذلك واضحاً في ملفات البيانات الرّسميّة للإدارة العثمانيّة، إذ بلغ عدد التكايا ما بين عامي (1820 - 1920) ألفين إلى ثلاثة آلاف تكية في إقليم أنطاليا وروماليا، وفي إسطنبول وصل عددها إلى ثلاثمئة تكية، وكان يصل عدد التكايا المشغولة دائماً إلى حوالي60٪ إلى85٪ [1]. العجيب أنّ الأرقام تشير إلى أنّ عدد الدراويش المقيمين في التكايا عام (1870) كان يشكل نسبة واحد بالمئة من عدد سكان إسطنبول الرجال، أما عدد المريدين والمحبّين فليس هناك إحصائيات أكيدة حوله، ولكن مع دخول الحرب العالميّة الأولى، أكد

(1) للمزيد حول البيانات السكانية، راجع:

«Medresen und Derwischkonvente in Istanbul: Quantitative Aspekte,» in Economies et sociélés dans l'Empire ottoman (fin du XVIIIe—début du XXe siècle). ed. J.-L. Bacqué-Grammont and P. Dumont (Paris, 1983), pp. 109—27; and my chapter, «Uber den 'Kernraum' des Osmanischen Reiches,» in Die Türkei in Europa, ed. K.-D. Grothusen (Gottingen, 1979), pp. 53—63.

من الصعوبة بمكان تقدير عدد التكايا منذ احتلال القسطنطينية وحتى القرن الثامن عشر، يمكن مراجعة مقدّمة حول المواد الأرشيفية المتوفرة حول التكايا العثمانيّة في كتاب: Fuat Bayramoglu، Haci Bayram-I Veli (Ankara، 1983)، vol. 2.

«Notes sur le present et le passé des ordres mystiques en Turquie,» in Les ordres mystiques dans l;Islam، Cheminements et situation actuelle, ed. A. Popovic and G. Veinstein (Paris, 1986), pp. 49-61.

المراقبون أنّ عدد المريدين والمحبّين في إسطنبول قد وصل إلى حوالي ستين ألفاً، أي أنّ واحداً من كلّ أربعة من الرجال المسلمين في إسطنبول كان له علاقة بإحدى التكايا(1).

سنفرق في هذا البحث بين طريقتي إعالة دراويش التكايا الريفية والتكايا المدنية لأنفسهم(2)، إذ تشير الوثائق الأرشيفية إلى أنّ التكايا الريفية كانت مكتفية ذاتيّاً. وتقول ثريّا فاروقي في دراستها حول العلاقات السّياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة للطريقة البكداشية الريفية: إنّ شيوخ البكداشية والدراويش كانوا يسهمون في الاقتصاد بشكل مباشر كملاك للأراضي وممولين وفلاحين(3)، ولم تشكل الهبات والمساعدات التي تتلقاها التكية من السلطان أو الأفراد الآخرين

(1) راجع:.Hacibey-Zade Ahmed Muhtar، **Muhibban** (1 Muharrem 1329).
للمزيد من البيانات السكانية، راجع:»Derwischscheiche als Publizisten: Ein Blick in die turkische religiose Presse zwischen 1908 und 1925،' in **Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschafl**، supplement 6 (1985): 333—41

Z. Toprak, «La population d'Istanbul dans les premieres annees de la république,» in Travaux et recherches en Turquie، 1982 (Louvain, 1983), pp. 63—70.

(2) يميز عمر لطفي بركان بين دراويش المدن الذين كانوا منشغلين بالصلاة وتزودهم الحكومة برواتب منتظمة، ودراويش الأرياف الذين كانوا يستقرون في أراضٍ غير مأهولة بهدف إصلاحها وزراعتها، ونرى ذلك في مقالة:

«Osmanli Imparatorlugunda bir iskan ve kolonizasyon metodu olarak vakiflar ve temlikler,». Vakiflar Dergisi 2 (1942): 279—386.

(3) «الطريقة البكداشية في أنطاليا»:

Suraiya Faroqhi, Der Bektaschi-Orden in Anatolien (Vienna, 1981), p. 48; J. K. Birge, The Bektashi Order of Dervishes (London, 1937).

لسوء الحظ، لا يوجد حتى الآن دراسات منشورة حول الطرق الدينية في مدن الأقاليم الريفية، وللمزيد من الاطلاع، راجع:

Huseyin Hüsameddin [Yasar], Amasya tarihi, 4 vols. (Istanbul, 1909—1935); M. Kara, 'Bursa tekkeleri,» Tarih ve Toplum 71(1989): 42—50; Edirne im 17.Jahrhundert nach Evliya Celebi (Freiburg, 1975), pp. 84—130; G. Elezovic, Derviski redovi muslimanski tekije u Skoplju (Skopje, 1925).

إلا نسبة ضئيلة من دخل التكية.

أما بالنسبة للتكايا الموجودة في إسطنبول، فقد كان صندوق الأوقاف هو مصدر دخلها الأساسي، تليه تبرعات السلطان وهباته الخاصّة التي قد تكون أمولاً جارية أو مشاريع إعماريّة وغيرها. ومن السجلات الموثقة التي بقيت، نجد سجلاً يعود تاريخه إلى عام (1546)، وفيه 2500 بند، يعود بضع مئات منها إلى مصاريف التكايا، ومعظم هذه البنود تسجل مبالغ زهيدة من المال، لا تكاد تكفي لإعالة القاطنين في التكية أو استضافة عابري السبيل[1]، وهي مرفقة بشروط خاصّة تملي على الشيخ صاحب التكية من إدارة للتكية وأموالها وذكر خاصّ لراعي التكية[2] وأعطياته في المناسبات المختلفة.

ومن الجدير بالذكر أنّ العلاقة بين التكايا والأوقاف التي تتبع لها لم تكن ثابتة، بل كانت تتغير بمرونة. فحسب سجل مصروفات أوقاف الفتح عام (1545)، نجد أنّ هناك أربع تكايا كانت تحصل على وجبات غذائية بصورة منتظمة من مطبخ السلطان[3]. وهناك عدد من التكايا التي لم تكن تتبع مسجداً معيناً، لكنها تظهر في سجلات الأوقاف السلطانية مما يعطيها الحق قانونيّاً في الحصول على مصاريف مادية من جهة الأوقاف مثل تكية فيلدامي السليمانية، أما تكية شاه سلطان (1555) وتكية محمد باشا (1571) وتكية شمسي باشا

(1) راجع: O. L. Barkan and E. H. Ayverdi، **Istanbul Vakiflari Tahrir Defteri** 953 [1546] **tarihli** (Istanbul، ،1970). من أمثلة الأوقاف البسيطة، تبرع امرأة صالحة بمبلغ 1000 أكجه، بحيث يخصص ريع 100 أكجه منها سنويّاً لملء خزان زاوية بابا يعقوب بالماء النظيف.

(2) كان المسؤولون الدينيون في الإمبراطورية العثمانية يحصلون على مساعدات مالية من عدّة مصادر معاً، ولذلك فمن الصعب حصر الدخل الفرديّ لكل منهم. للمزيد حول المخصّصات اليوميّة للأفراد في ست وعشرين تكية، راجع:

B. Yediyildiz, Institution du vakf au XVIIIe siècle en Turquie، étude socio-historique (Ankara, 1985).

(3) راجع: A. S. Unver، **Fatih Ashanesi**، **Tevzi'namesi** (Istanbul، 1953).

(1580)، فقد كانت جميعها تتبع قانونيّاً ومعماريّاً مجمع أوقاف كيليا[1]، إذ لم يكن من السهل تمييز مباني التكايا الموجودة ضمن حرم كل مسجد، ذلك أنه لم يكن لها بناء منفصل، وكانت غرف التدريس تستعمل لإقامة الشيخ أو إحياء جلسات الذكر، ولم تظهر الأبنية الخاصّة المميزة لممارسة الطقوس الصّوفيّة إلا في القرن السابع عشر.

لم يكن الدراويش في المدن يعتمدون على أعطيات الأوقاف فقط، إذ لم تكن تلك الأعطيات تكفي لإعاشتهم، بل كان هناك دائماً الكثير من الهبات والهدايا التي يقدمها المسؤولون ذوو المراتب الرفيعة خاصّة في المناسبات المهمّة مثل: بداية العام الجديد أو ولادة أحد الأمراء، وكانت تُوزّع على الدراويش أكياس (الشكنلار)، وهي أكياس صغيرة من النقود. وقد وزّع السلطان هبات نقدية على سبع وسبعين تكية في إسطنبول وحدها عام (1799) بعد رفع الحصار عن أكون، كتعبير عن الشكر والعرفان للدراويش على صلاتهم ودعائهم للأمّة بالنصر على أعداء الإسلام.

إنّ تتبع النشاط الاقتصاديّ للتكايا في إسطنبول أمرٌ صعب، ومما يزيده صعوبة أنّ عدد هذه التكايا ومواقعها كان يتغير باستمرار، فمواقع هذه التكايا كانت تنحصر في البداية في المناطق التي تحوي مقامات وقبور الأولياء الأوائل الذين شاركوا في فتح المدينة عام (1453)[2]، وتشير وثائق الأوقاف في بداية قيام الإمبراطوريّة العثمانيّة إلى وجود بعض الزوايا أو التكايا التي كانت تؤدّي دور

(1) تتضارب البيانات أحياناً حول وجود عددٍ من المباني في السجلات المختلفة، إذ نجد أنّ كليةشمس باشا كانت تحتوي على مسجد ومدرسة وتكية، غير أنّ سجلات سنان المعمارية، والمسمّاة «تحفة المعمارين» تذكر التكية فقط. بينما يذكر سجل «حديقة الجيامي» المدرسة فقط، ونجد ذكراً للمباني الثلاثة في سجل محمد باشا فقط.

(2) للمزيد من المعلومات حول أحد هذه التكايا القديمة، راجع مقالي: «Deniz Abdal—Ein Derwisch unter drei Sultanen: Anmerkungen zu TKSA E. 4652،» **Wiener Zeitschrift fur die Kunde des Morgenlandes** 76 (1986): 199—207.

المدرسة الدينية، وقد تستعمل كملجأ عام لعابري السبيل، غير أنها لم تكن تمتلك خصائص التكايا المميزة التي ظهرت فيما بعد، لا من حيث الشكل المعماريّ ولا من حيث الطقوس والشعائر التي تُمارس داخلها، والتي شكلت عنصراً جديداً من عناصر الثقافة الإسلاميّة. أمّا بعض المباني التي بنيت كتكايا أصلاً، فقد ورد ذكرها في الوثائق تحت تسمية (مساجد الجمعة)، وكانت تمارس دوراً تعليميّاً في البداية، وفي بعض الحالات استولى الدراويش على بعض المعابد الموجودة أصلاً، وحولوها إلى تكايا، مثل المعبد اليونانيّ الموجود في إسطنبول والذي أصبح من ممتلكات الأوقاف، وتحول إلى تكية للدراويش[1].

لم يكن الدراويش يقيمون في تكية واحدة لمدة طويلة، وفيما عدا بعض التكايا ذات التاريخ المعروف التي كان يقيم فيها بعض شيوخ الطرق مثل تكية القادرية في توبان أو تكية عزيز محمود هيداي في يسكدار أو تكية نور الدين سيراي في كراجمرك، كانت التكايا تتحول إلى مبانٍ للمدارس، مثل التكية التي بناها أحد أشهر البنائين في ذلك الوقت، وهو أزادي سنان، وحولها القاضي إلى مدرسة للطلاب[2]، وكذلك تكية هاسكي هورم التي حولتها سلطات الأوقاف إلى مدرسة دون أسباب تذكر[3]، أما شيخ تكية بيرم باشا فقد طرد من تكيته بعد سنوات قليلة من وفاة راعي التكية لتتحول إلى مدرسة أيضاً على الرغم من وجود مدرسة أخرى بجانبها[4].

(1) راجع الدراسة، بعنوان: «Imrahor camii: Die Finanzen einer Istanbuler Moschee Stiftung zwischen 1546 und 1706،» **Istanbuler Mitteilungen** 39(1989): 321—27.

(2) راجع:. I. H. Konyali، **Azadli Sinan Sinan-i Atik** (Istanbul، 1953).

(3) راجع:، Ata'i، **Hada'ikü'l-Haká'ik** (Istanbul، A.H. 1268)، p. 168; and C. Baltaci، **XV—XVI asirlar Osmanh medreseleri** (Istanbul، 1976)، Pp. 232 ff.

(4) للمزيد من الأحداث عام (1048)، راجع:، Naima، **Ravzatu'l-Hüseyin**، 6 vols. (Istanbul، A.H. 1281—1283)، Huseyin Ayvansarayi، **Hadikatu'l-Cevami** (Istanbul، A.H. 1281)، 1:51.

بالإضافة إلى ذلك، تعاقبت العديد من الطرق على بعض التكايا تبعاً لبروز أو أفول نجم شيخ الطريقة ذاته[1]، إذ ما أن يطرد شيخ الطريقة من منصبه أو يتوفى أفراد عائلته، حتى يتفرق أفراد طريقته ومحبوه، لتسلم التكية إلى شيخ آخر وطريقة أخرى، أو تتحول إلى مدرسة، ومثال ذلك تحويل تكية سعدي من مقرّ لأتباع الشيخ مصطفى كرباسي إلى مقرّ للطريقة الرفاعية، ومن ثمّ تكيةٍ للطريقة النقشبندية إثر وفاة خليفة مؤسّسها الأول[2].

كانت الحالة الاقتصاديّة للتكايا تعتمد اعتماداً كبيراً على عدد أعضائها، فمن بين 1826 درويشاً كانوا مسجلين في إسطنبول عام (1870)، كان 525 منهم يتبعون الطريقة النقشبندية التي كانت أكبر الطرق في ذلك الوقت، و 300 منهم يتبعون الطريقة المولوية، و 173 يتبعون الطريقة القادرية، أما باقي الطرق فكان أتباعها لا يتجاوزون المئة إلا بقليل مثل الطريقة البدوية والشاذلية، ولها تكاياها الخاصّة في أماكن محدّدة مثل الزاوية التي بناها السلطان عبد الحميد الثاني بالقرب من قصر يلدز للشاذلية وشيخهم ظافر من طرابلس، وقد بقيت هذه الزاوية قبلة زوار إسطنبول من شمال أفريقيا لزمن طويل[3].

كانت الطريقة النقشبندية من أكبر الطرق التي تمتلك تكايا خاصّة بها،

---

(1) كان إنشاء تكية جديدة يتطلب موافقة المركز الرئيسي في كونيا وكذلك موافقة ممثلي الطريقة المحليين. راجع: Ayvansarayi، **Hadikatu'l-Cevami**، 2: 264 ff.

(2) من مخطوطة لمحمد سرحان تايشي، بعنوان: Zakir Sukri Efendi، **Die Istanbuler Derwisch-Konvente und ihre Scheiche**، from a typescript by Mehmet Serhan Taysi، ed. K. Kreiser (Freiburg، 1980)، pp. 55.56.

(3) «السلطان عبد الحميد الثاني والشيخ أبو الهدى السيدي»: Abu-Manneh، «Sultan Abdulhamid II and Shaikh Abulhuda Al-Sayyadi،» **Middle Eastern Studies** 5 (1979): 13 1—53.

للمزيد من البيانات حول التكايا التي أسّسها الهنود المسلمون، راجع: Z. H. Aybek، «Hindiler tekkesi،» in **Hayat Tarih Mecumaci** (Temmuz، 1977)، p. 96.

للمزيد حول التكايا التي أسّسها الأوزبكيون، راجع: Grace Martin Smith، «The Ozbek Tekkes of Istanbul،» **Der Islam** 57، no. 1 (1981): 130—39.

وقد وصل عدد التكايا التابعة لها إلى (54) تكية، تليها القادرية يتبعها (41) تكيةً، ثمّ الرفاعية ويتبعها (39) تكية، وكان نصف عدد التكايا في تلك الفترة يسكنها ثلاثة دراويش أو أقل، وثلاث وثمانون بالمئة من التكايا في الفترة نفسها يسكنها أقل من عشرة دراويش، وأما أكبر تكايا القرن التاسع عشر فقد كانت تضمّ حوالي (139) درويشاً، أما التكايا الأخرى الأقل حجماً فقد ضمّت ثلاثين درويشاً أو أكثر، مثل تكية جالاتا ماليهان التي كان يقطنها خمسة وثمانون درويشاً، وتكية البكداش التي قطنها واحد وسبعون درويشاً، وتكية قاسمي باشا وقطنها ثمانية وأربعون درويشاً، وتكية بالي قطنها ثمانية وثلاثون درويشاً، وتكية كوكا مصطفى باشا قطنها سبعة وثلاثون درويشاً، وتكية يحيى أفندي قطنها اثنان وثلاثون درويشاً، وتكية عاتك يالدي سلطان قطنها واحد وثلاثون درويشاً، وأخيراً تكية قلندرهان قطنها ثلاثون درويشاً.

خلاصة القول، إنّ تكايا المدن كانت تعتمد في دخلها على مصادر متعددة، إذ تُظهر سجلات الإيرادات لخمس من التكايا الكبرى في إسطنبول عام (1847) إيصالات لتأجير حقول مزروعة، وإيصالات أخرى تخصّ عقارات من ملكيات الأوقاف، وإيصالات بتأجير الحمام العمومي[1].

بالنسبة للإيجار السنوي للعقارات أو الأراضي فقد كان زهيداً إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أننا نتحدث عن أكبر التكايا من حيث الحجم وعدد الأعضاء المنتمين إليها في إسطنبول، وعلى سبيل المثال، فقد بلغت عوائد الإيجارات السنوية من قرية كارا بيرسك التي نقلها إسكندر باشا إلى مجموعة أوقافه عام

(1) راجع: «Zur wirtschaftlichen Grundlage der Istanbuler Mevlevihânes am Beispiel des Konvents von Galata،» in **Osmanistische Studien zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte**، ed. HG. Majer (Wiesbaden، 1986)، pp. 84—93.
للمزيد من الملخصات، راجع أرشيف توبكابي: Topkapi Sarayi Arsivi Evrak 3102/1—5 (undated، but probably A.H. 1263).
وأرشيف رئيس الوزراء: Meclis-i Vâlâ 2506 from 23 Z 1263 (9 May 1847).

(1528) حوالي أربعة آلاف قرش، ويساوي هذا المبلغ تقريباً الراتب السنوي لأحد المعلمين، ولكنه يمثل أيضاً ثلاثة وتسعين بالمئة من الدخل السنوي لإعالة شيخ التكية وثمانية عشر درويشاً في جالاتا، وأما الإيجارات الأخرى التي كانت تتأتى من ممتلكات الوقف فلم تكن ذات أهمية مادية تذكر.

كانت بعض التكايا تتلقى من المساجد تمويلاً خاصّاً للوجبات الغذائية مثل تكايا المولوية، بينما تحصل تكايا أخرى مثل تكية قاسم باشا وتكية البكداشية وتكية يسكيدار على مخصّصاتٍ سنوية من عائدات خزينة الدولة من الضرائب الجمركية وغيرها من الضرائب، أما الرواتب والمصاريف الثابتة فقد كانت تصرف يوميّاً أو شهريّاً. وهناك أيضاً إسهامات بطرق أخرى، إذ كانت بعض التكايا تتلقى الأرز من المخازن السلطانية واللحم من المسالخ السلطانية والخبز من المطبخ السلطاني مباشرة أو من مطابخ الجيش[1].

وقد كان بناء التكايا، وترميم القديم منها، من مهام أصدقاء الشيوخ الأغنياء أو محبّي الطريقة الذين يودّون خدمة الطريقة وأعضائها، وهناك بعض الوثائق حول المباني الأقدم في إسطنبول تشير إلى إلزام الدراويش بترميم تكاياهم، وتقديم وثائق رسمية بتكلفة هذه الترميمات مثل تكية ومسجد الشيخ أبو الوفا، وقبل الشروع بترميم أي تكية، كان مهندسو الإمبراطوريّة يقدرون كلفة الترميم، وتظهر السجلات موافقة السلطان عام (1767) على صرف مبلغ 184

(1) يظهر مسحنا لوثائق الأوقاف أنّ توزيع حصص الأرز استمرّ من عام 1763 وحتى 1857، وقد كانت هذه الحصص تشكل مادة غذائية هامّة لمعظم التكايا في إسطنبول، راجع: H. Inalcik، «Rice Cultivation and the celtukci–Re'aya system in the Ottoman Empire،» **Turcica** 14 (1982): 69— 141.

تحتوي سجلات توبكابي على أعداد الحيوانات التي توزع على التكايا لتوفير اللحوم سواء في المناسبات الدينية أو على مدار العام، وينطبق الأمر كذلك على المساجد والمدارس وعلى سبيل المثال تمّ توزيع 1.281 حيواناً على 160 مؤسّسة في عام 1769، ولكن في عام 1881 تم توزيع 107رؤوس من الحيوانات فقط على مائة تكية.

قرشاً و54 أكجة كلفة مواد وعمالة لترميم تكية هاميتزاد[1].

توقفت جميع أنواع التمويل الخاصة بالدراويش مثل عوائد الضرائب وإيجارات الأراضي الفلاحية عام (1847) بعد إنشاء وزارة الأوقاف الدينية ضمن التنظيمات الإصلاحية التي بدأت في ذلك الوقت، فأصبحت الوزارة هي المسؤول الوحيد عن تمويل التكايا والدراويش ودفع رواتب شهرية للشيوخ مباشرة من خزينة الدولة، بالإضافة إلى ذلك فقد تمّ تخصيص مبالغ ماليّة محدّدة للتكايا عوضاً عن مخصّصات زيت الزيتون التي كان يستلمها الشيوخ سنويّاً، ودفع مبلغ محدّد هو 1000 قرش عن العروض الموسيقيّة التي كان يقدمها الدراويش، وعند جمع هذه المصادر كلها نجد أنّ معظم التكايا المولوية في إسطنبول كانت تحصل على حوالي 12000 إلى 13000 قرشٍ سنويّاً لتكون تحت تصرّفها.

لم تكن التعاملات المالية سهلة دائماً، إذ لطالما اضطر الدراويش لتقديم العرائض والطلبات المتلاحقة للحصول على مخصّصاتهم السنوية، وكثيراً ما كانت سياسة المسؤولين في وزارة الأوقاف الدينية تتحكم في منح أو منع هذا الدعم أو ذاك، ورغم ذلك استمر الدراويش بالاعتماد على هذا الدعم على شحه وعدم انتظامه، وقد يعود ذلك إلى التزامهم بقول بعض علماء الدين المسلمين مثل الغزالي. إنّ العمل في التجارة أو في موقع رسميّ يتعارض مع شروط الصّوفيّة الحقيقيّة[2]، غير أنّ بعض الصّوفيّين كانوا يرفضون حياة الفقر والتبطل والاعتماد على حسنات الآخرين، وكانوا يبادرون إلى العمل وكسب

(1) أرشيف توبكابي، دفتر رقم 4810، بتاريخ العاشر من سبتمبر، عام 1767.

(2) راجع: **Erlaubtes und verbotenes Gut: Das 14.Buch von al-Gazzali›s Hauptwerk**، trans. Hans Bauer (Halle، 1922)، pp. 201—5.

للمزيد حول مفهوم التوكل والتكسب، راجع: Benedikt Reinert، **Die Lehre vom tawakkul in der älteren Sufik** (Berlin، 1968)، pp. 170—75.

قوتهم، وهنا يطالعنا مثال يصفه الشاعر موليم ناجي (1850 – 1893)، يتحدث فيه عن أبيه ويقول: إنه كان درويشاً وشيخاً، لكنه كان أيضاً سروجيّاً بارعاً في الآن ذاته، وإنه لم يقبل يوماً حياة التبطل والجلوس في التكية دون عمل[1].

بدأ المجتمع العثمانيّ يتذمّر من الدراويش في بدايات القرن العشرين، وراح يصفهم بأنهم طفيليّات عاطلة وعالة على باقي أفراد المجتمع، مما دعا مجلس المشايخ إلى عقد اجتماع ضمّ شيوخ التكايا جميعاً طالب فيه الدراويش بمزاولة أعمال توفر لهم قوتهم، غير أنّ هذه القرارات جاءت متأخرة، إذ أقفل كمال أتاتورك جميع التكايا عندما قامت الثورة التركية الحديثة، عادّاً هذه التكايا مأوىً للخرافات والحالمين العاطلين الذين لا مكان لهم في الدولة الحديثة[2].

(1) راجع: **Omer'in cocuklugu**. **Sekiz yasina kadar**، ed. M. E. Duzdag (Istanbul، 1969)، p. 46.

(2) راجع: M. Kara، **Din**، **hayat**، **sanat açisindan tekkeler ve zaviyeler** (Istanbul. 1980)، p. 409.

4. الفن المعماريّ للدراويش في أنطاليا

جودفري جودون

ظهر إلى الوجود عدد من الإمارات الجديدة على أثر انحلال دولة السلاجقة وتفسّخها في النصف الثاني من القرن الثالث عشر، ومن هذه الإمارات إمارة العثمانيّين التي أخذت تتوسّع إلى أن وصلت إلى احتلال القسطنطينيّة (1453)، وهي الفترة ذاتها التي شهدت بدايات وجود الصّوفيّين في أنطاليا وبناء أولى التكايا هناك.

كانت هذه المباني في بداياتها تشتمل على قاعة للصلاة وباحة داخل التكية وغرفٍ لاستضافة المسافرين وسقيفة لا غنى عنها، وقد كانت مركزاً لجميع نشاطات التكية الاجتماعيّة طوال أيام السنة ما عدا فصل الشتاء القارس.

لقد انتشر نوعان من المباني في تلك الفترة، غير أنّ النوع المسمّى بزوايا المساجد هو الذي بقي محافظاً على جماليته حتى الآن[1]، وقد بنيت هذه الزوايا بالأساس لتكون نزلاً يؤوي «العباد»، وهم أوائل طوائف الدراويش التي ظهرت[2]، وشكلوا أخوية من نوع خاصّ، تضمّ أبناء طبقة التجار العازبين، وأخذت هذه الأخوية تكبر شيئاً فشيئاً، حتى أصبح لها نفوذها في

(1) اجتمعت أماكن الصلاة مع الأماكن المخصّصة للأغراض الدنيوية في زوايا المساجد، وقد كانت الزوايا في البداية مخصّصة لإيواء النساك، ولكن في هذا السياق تستعمل الزاوية للدلالة على مكان تجمع الأخوية والجناسرية، وعممت التسمية فيما بعد على أماكن تجمع الدراويش، ولاحقاً شمل نظام الإمارة في المساجد الرئيسية، وللمزيد من المعلومات حول الموضوع، راجع «تاريخ الفن المعماريّ العثمانيّ»: A History of Ottoman Architecture (Baltimore، 1971).

(2) راجع: Speros Vryonis، Jr.، **The Decline of Medieval Hellenism in Asia Minor and the Process of Islamization from the Eleventh through the Fifteenth Century** (Berkeley، 1971)، pp. 362، 398 – 99.

أنقرة[1]، وانتشرت زواياها في كلّ مكان في أنطاليا، حتى وصل عددها إلى مئتي زاوية[2]، يضرب المثل في كرمها وحسن ضيافة الوافدين إليها، ويقول ابن بطوطة في سجلّ رحلاته، إنّ أعضاء هذه الزوايا كانوا يتصارعون للحصول على شرف استضافته عندما زار أنطاليا[3].

ومن أجمل هذه الزوايا، زاوية مراد الأول (1326 – 1389)، التي بناها في إفريك إكراماً لذكرى والدته نلفار سلطان عام (1388) [4]، وهي عبارة عن بناء فسيح يتكون من قاعة فسيحة تعلوها في المنتصف قبّة، ويحوط القاعة من الجوانب الأربعة عدّة غرف مقبّبة أيضاً، وفي مدخل الزاوية نجد رواقاً واسعاً، يؤدّي في أحد جوانبه إلى قاعة للصلاة أعلى قليلاً من مستوى أرضية الزاوية، ولكنها لا تعدّ مسجداً بالمعنى المفهوم، إذ إنّ المحراب لم يواجه المدخل الرئيسيّ تماماً.

ما إن استقرّ السلاطين العثمانيون، وأسّسوا دولتهم حتى قمعوا أخوية الدراويش، التي عدّوها تهديداً لاستقرار الإمبراطورية[5]. ورأى العويلمة (أي صغار العلماء) أنّ سلوكيّات هؤلاء الدراويش الشباب تخالف النهج الإسلاميّ المتحفظ[6]، وأنهم يماثلون الدراويش الذين قدموا إلى أنطاليا مع الجيوش التركية

(1) راجع: G. G. Arnakis، «Futuwwa Traditions in the Early Ottoman Empire،» **Journal of Near Eastern Studies** 12، no. 4 (October 1953): 232.

(2) راجع:: H. A. R. Gibb، **The Travels of Ibn Battuta**، 1325 – 1354 (Cambridge، 1962)، 2: 417.

(3) راجع المرجع السابق، ص 426.

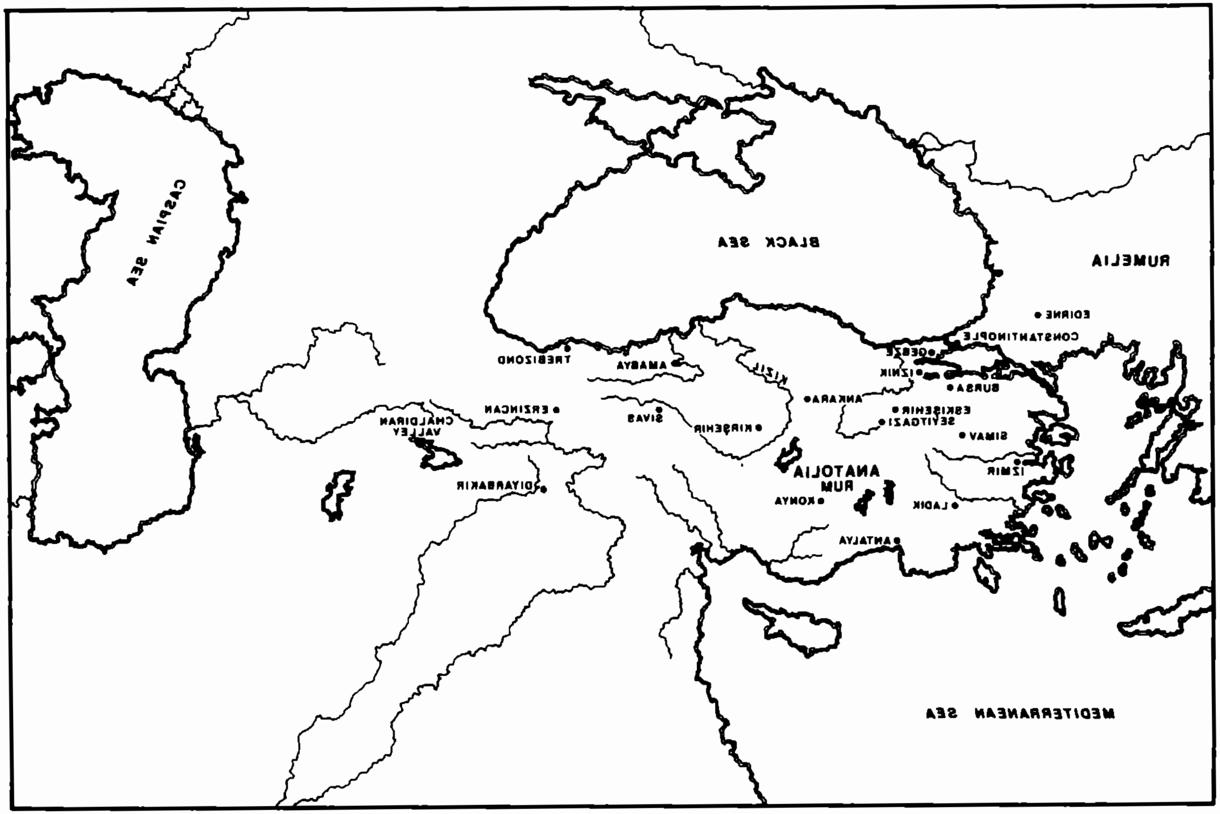
(4) راجع:. N. Firatli، **Iznik** (n.d.).

(5) راجع: I. Beldiceanu-Steinherr، «Le regne de Selim I،» Turcica 5 (1975): 42; J. Spencer Trimingham، **The Sufi Orders in Islam** (Oxford، 1971)، p. 236.

انتهى نظام الأخوية بإعدام الشيخ بدر الدين السيمياني (1368–1414) الذي وصل أنطاليا من إيران مع الغزو التيموري ،وكان يضطلع بالأعمال الخيرية في أنطاليا وروميليا.

(6) Beldiceanu-Steinherr، «Selim I،» p. 41.

أُعدِم أحد شباب الأخوية المفضلين لدى محمد الثاني حرقاً بتهمة الهرطقة بأمر من المفتي..

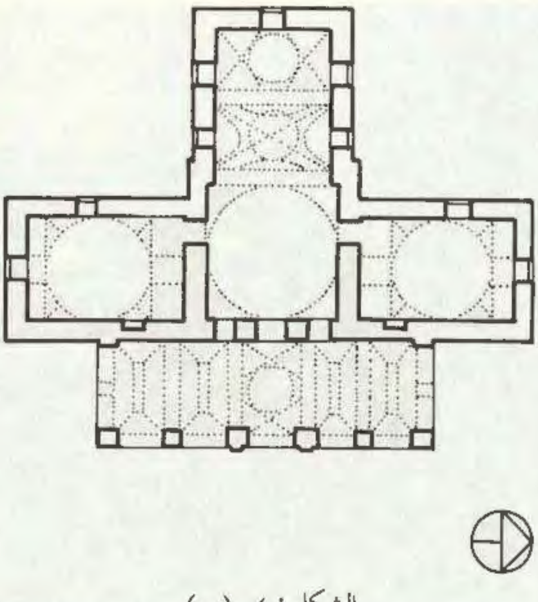


الخريطة 4,1: أنطاليا (مرحلة ما بعد السلاجقة).

رسم لوري لينزك، بالاعتماد على ب. م. هولت، آن ك. س. لامبتون، برنارد لويس، Cambridge History of Islam (Cambridge, 1970



الشكل 4,1 (أ)
منظر خارجي للزاوية، بعدسة المؤلف



الشكل 4,1 (ب)
زاوية نلغار سلطان، إزنك (مخطط)، رسمته لوري ليتزك
A. I. Dogan, Osmanli Mimarisinde Tarikat yapilars Tekkeler (Istanbul, 1977).

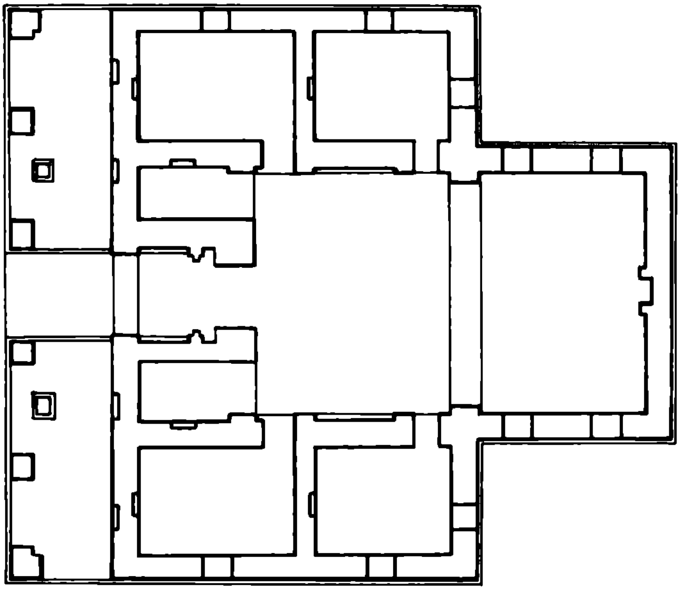
من جانب أنّ ممارساتهم لها جذور في الشامانية التي انتشرت في وسط آسيا، وقد كان باباوات الدراويش يمثلون القوة الرّوحيّة الدّافعة لبسالة الجيوش التركية وإقدامها، ومع تقدم هذه الجيوش في زحفها، أخذ بعض الدراويش يستقرّون في البلاد والقرى التي فتحت حديثاً، لتعزيز الاستقرار فيها ونشر الثقافة الجديدة، غير أنّ بعضهم لم يتخل عن عادة التجول والترحال.

وقد كانت مباني مجموعات الدراويش التي استقرّت في آسيا تدعى «الرباط»، أما من استقرّوا في أنطاليا فقد اكتفوا بتكايا خشبية بسيطة تدعى الخانكات، يرأسها زعيم دينيّ كان يسمّى عند البكداشية الدادا(1). في حين طور العثمانيّون أبنية زوايا المساجد التي بدأتها أخويات الدراويش الأوائل مع

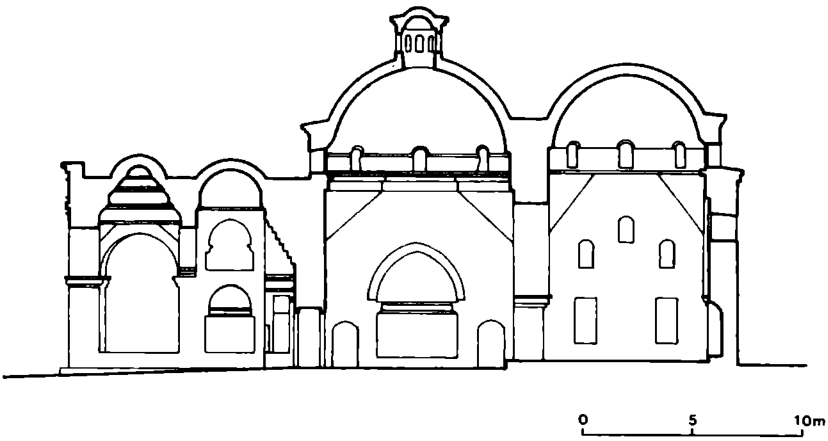
(1) راجع: Trimingham, Sufi Orders, pp. 173 - 75.



(أ)



(ب)



(ج)

الشكل 4,2، زاوية مسجد بايزيد باشا، أماسيا.

أ. منظر خارجي، بعدسة المؤلف.

ب. مخطط رسم لوري ليتزك بناءً على:

A. I. Dogan, Osmanli, Mimarisinde Tarikat Yapilari Tekkeler (Istanbul, 1977).

ج. مخطط عن: (A. Kuran, The Mosque in Early Ottoman Architecture (Chicago, 1968).

بعض الاختلافات والتنويعات الجديدة[1]، وخير مثال على ذلك مجمع بايزيد باشا المعماريّ (الشكل 4,2) الذي بني عام (1414– 1419) في أماسيا.

يظهر الشكل المعماريّ المطور لزوايا المساجد بوضوح في هذا المجمع، إذ يبدو بناء المسجد طاغياً وواضحاً جدّاً، بينما تطلّ الغرف الجانبيّة (التي قد تضمّ رفات أحد الشيوخ) على إيوان مفتوح، وقد جهّزت جميعها بالمواقد للتدفئة في فصل الشتاء، ويوجد رواق جانبيّ إلى جانب الرواق الرئيسيّ للزاوية[2].

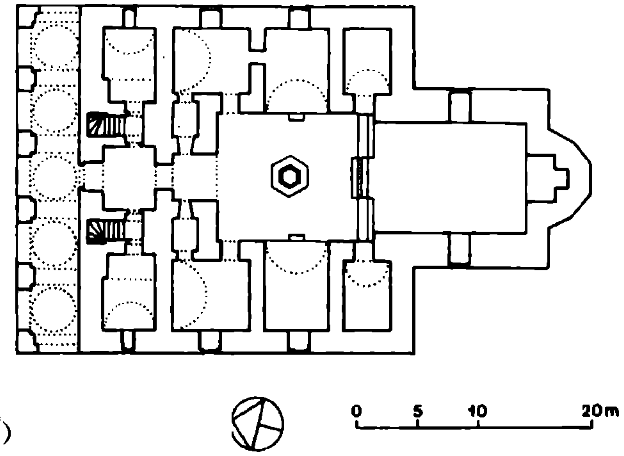
يتكرّر هذا التصميم في جميع أنحاء الإمبراطوريّة بعد فتح القسطنطينيّة، فنجد المثال السّابق يتكرّر في مسجد مراد باشا ومؤسّسة الوزير محمود باشا، ويظهر في هذه الأمثلة انتشار واسع لبناء المدارس فوق الزوايا القديمة أو مقابلها لتتقاسم معها صحن المسجد، كما يظهر في مسجد مراد الأول في شيكرج– بورصا، ولكن مع بدايات القرن التاسع عشر أخذت مباني الدراويش تنفصل عن المساجد، لتتخذ هيئة مبانٍ مستقلة مبنيّة من الحجر، ولها باحة مستطيلة الشكل، تزينها عدّة أحواض صغيرة، وتحيط بها مجموعة من الغرف التي تستعمل لأغراض خاصّة، مثل تكية السليمانيّة الشهيرة.

غير أنّ معظم التكايا العثمانيّة كانت متواضعة ومتقشفة، إذ لم يكن الدراويش

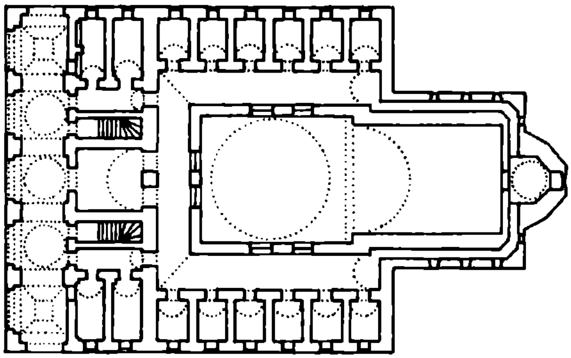
(1) راجع:.Vryonis، **Islamization**، pp. 399 – 400

(2) كان عدد الدراويش في بورصا مساوياً لعدد العويلمة. راجع:Beldiceanu–Steinherr، «Selim I،» p. 36.

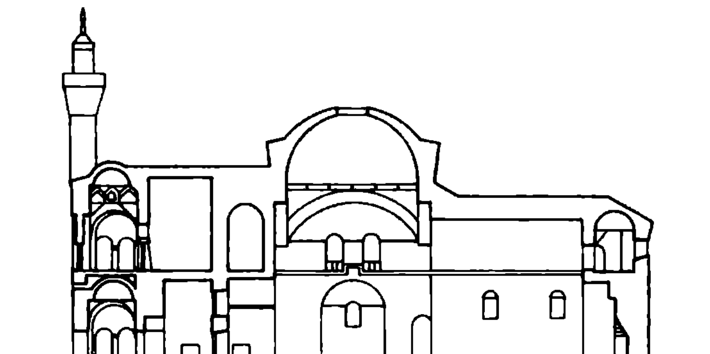
الشكل 4,3: مسجد هدى فندغار، شكرج – بورصا.
أ. مخطط للطابق الأرضي (فضاءات الزاوية).
ب. مخطط للطابق الأول يظهر قاعات التدريس تحيط بالجزء الأعلى من المسجد.
ج. مقطع طولي.
الرسومات للوري ليتزك عن أ. كوران «المسجد في العمارة العثمانية القديمة»
A. Kuran, The «Mosque in Early Ottoman Architecture» (Chicago, 1968).



(أ)



(ب)



(ج)



الشكل 4,4: منظر خارجي لمجمع باتال غازي قرب يسكشار، بعدسة المؤلف.

يملكون الكثير من أمتعة الترف الدنيوي، وهكذا كانت عمارة التكية عادة تتمركز حول مدفن الشيخ، الذي يمثل نواة التكية، ويحيطه عدد من الغرف الضيقة التي لا تصلح إلا للنوم، كما نجد في التكية المولوية في كارمان أو في تكية شوبان مصطفى باشا في جيبز، ومع ذلك فقد كانت مواقع هذه التكايا مميزة، إذ بني الكثير منها فوق التلال أو الهضاب المطلّة.

هناك ثلاث تكايا استثنائية في أنطاليا لا بدّ أنْ نعرضها تفصيليّاً في هذا السياق، وهي تكية باتال غازي قرب يسكشار، وتكية البكداشية في كرشار، وتكية المولوية في قونيا.

يعكس المبنى في باتال غازي تزاوج المعتقدات قبل الإسلام وبعده، إذ نجد الشجرة المقدّسة وأضرحة الأبطال، كضريح باتال غازي الذي يظهر شاهده طويلاً ورفيعاً، وهو خير مثال على شواهد القبور السلجوقية، وقد كان يلتف

حوله الدراويش البدائيون للرقص والغناء قبل أن تضمه الطريقة البكداشية بأمر من صغار العلماء.(1)

وفي هذا الموقع المميز بنى الدراويش في القرن السادس عشر تكيتهم الضخمة بقاعاتها الحجرية وفنائها الواسع الذي ظلّ ساحة تجمّعهم مع محبّيهم حتى تاريخ إقفال جميع التكايا في تركيا عام (1925).

كانت معظم المواقد في المطابخ، وكذلك غرف الخزين، فاعلة بشكل يوميّ في هذه التكية التي لم تكن شكلاً معمارياً فقط، فقد كان يسكنها زهاء أربعين درويشاً، بالإضافة إلى الحجّاج وفقراء المدينة. وكان هؤلاء يحتاجون لوجبات يومية تطهى في مطابخ التكية التي كانت تحصل على مخزونها من الأرز والقمح والخضراوات واللحوم من الأراضي التابعة للطريقة، وبالإضافة إلى ذلك كان الحجّاج القادمون إليها يحضرون بعض الهدايا من الخراف والخيول والماعز وغيرها، مما ساعد في سدّ حاجات التكية وقاطنيها، وبالتالي كان الدراويش يحصلون على ما يكفي لابتياع ما ينقصهم من الزيت والعسل وغيرهما من السوق، وحتى الخمور التي كان يحتسيها البكداشيون في الطقوس الاحتفالية، إذ لم تكن التكية تنتج الخمور على ما يبدو رغم وجود أقبية فيها، و لطالما أرق العويلمة، حجم هذه التكية وتأثيرها على العامّة، فأسّسوا مدرسة لهم مقابلها حتى يتسنّى لهم مراقبة التكية وما يجري فيها.(2)

بنيت التكية البكداشية في كرشار، وهي المركز الرئيسيّ للبكداشية، على أرض منبسطة، وكانت عبارة عن مجمع متوسط الحجم يحوي غرفاً محدودة وفناءً متوسط الاتساع، في حين أنّ المطبخ كان بحجم مطبخ تكية باتال غازي، بينما غرف الخزين كانت أقلّ حجماً، وهناك التربة (وهي مدفن

(1) راجع ثريا فاروقي: Suraiya Faroqhi، «Seyyit Gazi Revisited: The foundation as seen through 16th – and 17th – century documents،» **Turcica** 13 (1981): 91.

(2) راجع: Ibid.، pp. 94 – 95، 101.



الشكل 4,5 تكية جلال الدين الرومي - كونيا. (أ)
الصورة أ: لوحة للفنان التركي حنو يوسف (1840) تمثل المجمع من الجهة الجنوبية الشرقية، ويشير البرج السلجوقي من القرن الثالث عشر إلى ضريح مولانا الذي تنتصب فوقه قبة مخروطية شاهقة تعلو المبنى، ويظهر في الخلفية مسجد السلطان سليم الثاني من القرن السادس عشر.

الأولياء والشيوخ السّابقين) وكانت بجانب المسجد الفسيح الذي بني على أنقاض كنيسة بيزنطية، وكان للتكية أوقاف خاصّة تدرّ عليها دخلاً جيّداً قبل مصادرة هذه الأوقاف إثر قمع فرقة الجناسريّة على يد السلطان محمود الثاني عام (1926)، وتحول جميع أوقاف البكداشية إلى الطريقة النقشبندية.[1]

أما مثالنا الثالث وهو الأكثر شهرة، فهو تكية المولوية في كونيا. حيث أقامها مولانا جلال الدين الرومي (1207- 1273). انظر الشكل (4,5- 4,6)[2].

وقد اشتهر دراويش المولوية برقصهم الدائري الذي أصبح يعرف كطقس

(1) راجع: Trimingham، **Sufi Orders**، p. 253.
(2) هناك أيضاً تكية مولوية أخرى في مانيا، لها الفخامة والرحابة ذاتهما.



الشكل 4,5 (ب)

ب: منظر من الباب الرئيسي للتكية حيث تظهر القبتان الضخمتان خلف المنارة التي تغطي قاعة الصلاة والسمعخانة المتاخمة لها. يظهر البرج السلجوقيّ مزيّناً بسقف مدبّب مما يشير إلى وجود ضريح مولانا تحته. (الصورة بعدسة المؤلف).

خاصّ بهم[1]، وكانت تكاياهم تحوي قاعات خاصّة لهذا الغرض تسمّى «السمعخانة»، يمارسون فيها الذكر والصلاة والرقص الدائري، ظهرت جميعها في القرن السادس عشر، وهو العصر الذهبيّ للمولوية، إذ كان يدعمها ويحميها السلطان العثمانيّ سليم الأول (1512- 1520)، ونجد في قاعات السمعخانة مجموعات من السجاد الحريري وعدداً من النفائس التي تدلّ على مكانة أعضاء هذه الطريقة التي طالما ضمّت عدداً من الأرستقراطيّين منذ نشأتها. تمتاز غرف هذه التكية بالرحابة وتحيط جميعها بضريح مؤسّس الطريقة المغطى ببلاط أزرق حديث، وتعلوه قبة مخروطية، وقد توفي مولانا الرومي عام (1273) مخلّفاً وراءه تراثاً خالداً من الشعر ينشده مريدوه حتى الآن، ويؤمّ هذا الضريح يوميّاً المئات من العامّة للصلاة والدعاء رغم محاولة السلطات حماية هذا الضريح ومنع العامّة من دخوله، وقد كانت هذه التكية مثل التكايا السّابقة مؤسّسة خيرية يؤمن دخلها عدد كبير من الأوقاف المنتشرة في كلّ مكان.

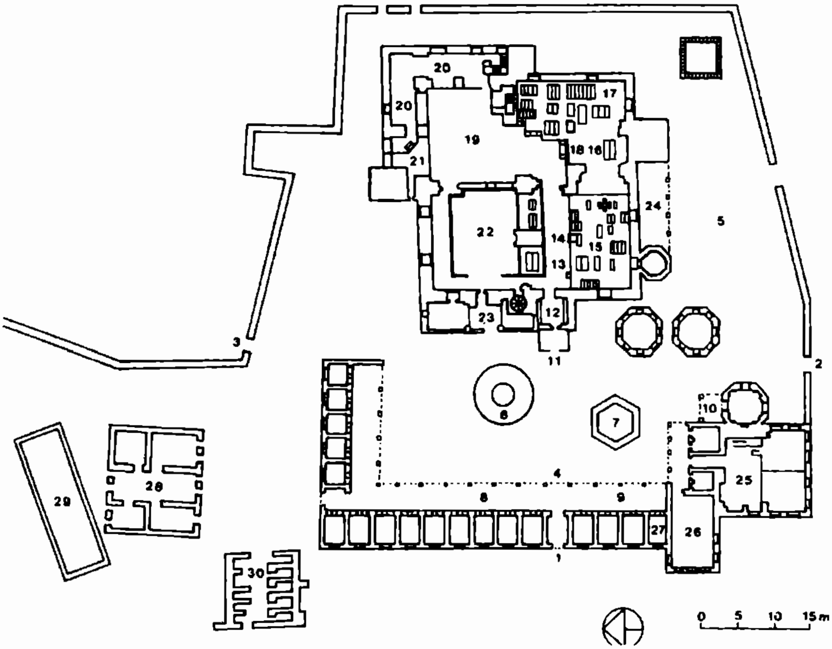
يتضح لنا من حجم التكايا المتصلة بالإمارة السلطانية (التي كانت تحتوي على معدات طبية ومطبخ عمومي) أنّ طرق الدراويش العثمانية لم تكن مجرّد فرق من المتسولين المتجولين، رغم أنّ بعض هذه الطرق الصغيرة كان كذلك فعلاً، بل كانت تقوم بواجبات محددة مثل تنظيم إدارة المساجد وبعض أعمال التمريض والطبخ، كما كان يفعل البكداشيون عندما يرافقون الجناسرية في حملاتهم العسكرية، وظلت تكايا البكداشية قائمة في معسكرات الجناسرية في إسطنبول حتى دمرها حريق ضخم عام (1826) مع باقي أجزاء المعسكر، وهكذا يتضح لنا أنّ الدراويش كانوا يضطلعون بمهامّ جسدية إلى جانب مهامّهم الرّوحيّة أيضاً.

تمثل تكية كوشاك أفندي في يديكول، وتكية المولوية في بيرا، حيث بنيتا في

---

(1) راجع: Trimingham، **Sufi Orders**، p. 233.

القرن التاسع عشر، آخر التكايا الضخمة في الإمبراطورية العثمانية، وتضمّ الأولى غرفاً مختلفة كغرفة السمعخانة وهي متصلة برواق خاصّ، وغرفة مخفية خلف المحراب، تجاورها غرفة للاعتراف والاستغفار، أما مدخل التكية الحجري فيفضي إلى الساحة الرئيسية في التكية المزينة بالعديد من النوافير والزخارف التي كانت سائدة في ذلك العصر، غير أنّ هذه التكية ليست مطروقة مثلما هو الحال بالنسبة للتكية الثانية في صحن مسجد خوجا مصطفى باشا التي، ورغم إغلاقها عام 1925، ما تزال تستقطب الزائرين الذين يطمعون بالبركات على أعتاب الأولياء المدفونين فيها، ولعلّ جاذبية هذه التكية تكمن في سمعة هؤلاء الأولياء مهما كانت حالة التكية التي يقبعون فيها.



الشكل 4,6: مخطط لتكية وضريح جلال الدين الرومي، كونيا. الرسم لكريستوفر أندرسون، عن دوغان:

Osmanli Mimarisinde; and A. Golpinarli, Mevlandan Sonra Mevlevilik (Istanbul, 1953).

1. المدخل العام.
2. بوابة السلف.
3. بوابة الشلبي.
4. ساحة السلف
5. حديقة الأرواح.
6. نافورة الوضوء.
7. حوض الماء.
8. غرف الدراويش.
9. مساكن الدادات.
10. الضريح.
11. مدخل قاعة السمعخانة.
12. قاعة تلاوة القرآن.
13. البوابة الفضية.
14. مدخل المريدين والتابعين.
15. أضرحة.
16. ضريح مولانا.
17. أضرحة سلطان العلماء والد مولانا وسلطان وليد ابن مولانا.
18. مقعد أمام ضريح مولانا.
19. قاعة السمعخانة.
20. معرض الزوار.
21. معرض الموسيقى.
22. فسحة للصلاة.
23. شرفة للصلاة.
24. معرض الشلبي.
25. مطبخ.
26. مطبخ للمتدربين.
27. مسكن مدرب المستجدين.
28. مسكن الشلبي.
29. مطبخ قديم.
30. دورات مياه.

الجزء الثاني
تكايا الدراويش

5. تكايا إسطنبول

رايموند ليفشيز

على هذا الخليج الذي يشبه القرن تحت بحر مرمرة، تقع هذه المدينة التي عمدها قسطنطين باسمه، يدعوها الأتراك إسطنبول. ولطالما كانت هذه المدينة العتيقة ذات الموقع المتفرّد مطمعاً للأثينيين والمقدونيين والفرس، وكانت تلالها السبعة دائماً محطّ الأنظار من البرّ والبحر. لقد كانت المدينة محاطة بسور من الجهات الثلاثة المواجهة للبحر في القرن الرابع، أما الجهة الرابعة فقد لفها سور من سبعة أبراج يمتدّ من البحر، حتى مقبرة أيوب على القرن الذهبي، وقد حمى هذا السور المدينة عبر العصور من هجمات برابرة الشمال والشرقيين[1] العرب، وما يزال شامخاً حتى الآن بأبراجه العالية وبواباته العتيقة.

تتكون المدينة التي تقع على البوسفور من ثلاث مناطق رئيسية: جالاتا وهي المركز التجاري في القرن الثالث عشر، وبيرا الحديثة تماماً، والمنطقة الثالثة هي سكوتاري المقابلة لثغر القرن الذهبي حيث كانت دائماً معسكراً للجيوش المتعاقبة من جيورجين وفرس وشرقيين وأتراك[2].

لقد ترك الإسلام بصماته على فن العمارة في إسطنبول العثمانية، كما نرى في وصف رحالة أمريكي عام 1870، ومن أوضح المعالم التي تظهر فيها هذه البصمات، المساجد والمدارس وتكايا الدراويش، فقد مثلت المساجد شريعة الله على الأرض، أما المدارس فهي ساحة علماء الدين الذين ينفذون تعاليم

(1) الشرقيون: Saracens، مصطلح استخدمه الأوروبيون للدلالة على العرب في العصور الوسطى، ثم انطبق المصطلح على جميع من اعتنقوا الإسلام في الشرق لاحقاً. (المترجم).

(2) راجع «في الشرق» Charles Dudley Warner, In the Levant (New York, 1876), 2: 404 – 6



خريطة 5,1:

إسطنبول في القرن التاسع عشر: ثلاث مدن وما يتبعها من قرى. من مجموعة المؤلف.



الشكل 5,1: مجمع ومسجد السلطان سليمان الثاني. (الصورة بعدسة المؤلف).

الدولة الإسلامية من خلال التدريس فيها، وهكذا أسّست الدولة الإطار الذي يجمع الدين والسياسة معا بالتعاون بين ا لمساجد والمدارس(1) في حين مثلت التكايا وجود الطرق الصوفية والدراويش الذين يتبعون هذه الطرق.

تظهر فنون العمارة بجلاء في بناء الكليات (وهي مجموعة من الأبنية المختلفة يحوطها سور واحد) وعادة ما يتوسطها مسجد ومدرسة بالإضافة إلى الحدائق والساحات، وقد انتشرت هذه المباني الرائعة الضخمة بشكل كبير في إسطنبول حتى طبعت المدينة بهذا الطابع المعماري المميز، فهذه المباني كانت تمثل هدايا وهبات الحاكم لشعبه، وتعبر عن روح العدل والإنصاف في الإسلام وجدارة الحاكم بعرشه (انظر الشكل 5,1). أما التكايا فكانت على العكس من ذلك،

(1) راجع «الإصلاحات البيروقراطية في الإمبراطورية العثمانية»:

Carter Vaughn Findley, Bureaucratic Reform in the Ottoman Empire: The Sublime Porte, 1789 – 1922 (Princeton, 1980), pp. 8 - 10.



الشكل 5,2:
تربة عثمانية لأحد الأولياء المحليين وهو الشيخ أحمد بهاري
(الصورة بعدسة المؤلف).

فهي مبانٍ متواضعة بنيت بجهود متضافرة لأفراد عاديين، وبمساعدة بعض الممولين الأرستقراطيين.

غير أن فخامة هذه الكليات بما فيها من مساجد ومدارس اختفت وراء أسوار هذه الكليات، وفي الخارج تجد شوارع متعرجة ومدينة غير منظمة ومباني معظمها من الخشب، قليل منها بني من الحجر، ولكن في كل جزء من إسطنبول تجد المساجد والحمامات والمدارس وأضرحة الأولياء (الشكل 5,2)، وهناك أيضاً التكايا التي لا تكاد تميزها عن المباني الأخرى المحيطة بها إلا ربما بوجود مدخل مزخرف للتكية، أو عند رؤية تلك النوافذ الصغيرة المخصصة للعامة لإلقاء السلام على ضريح الولي الموجود بالداخل (الشكل 5,3).

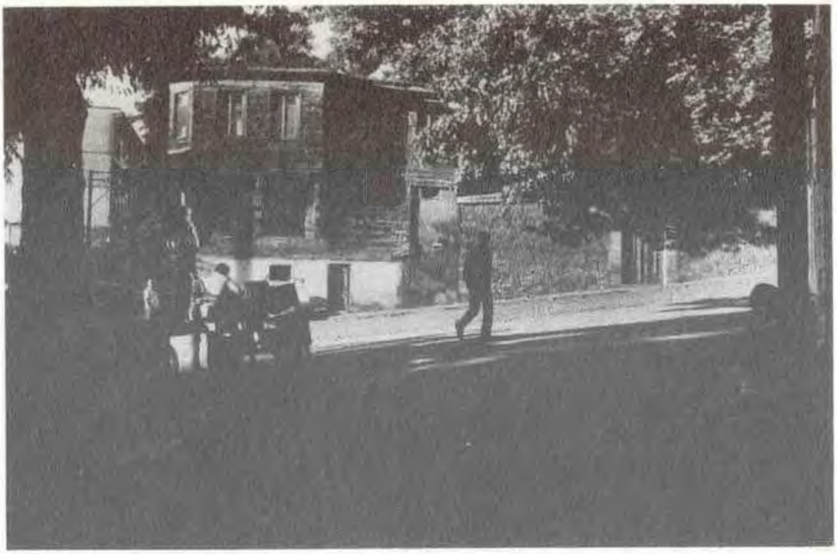


(أ)



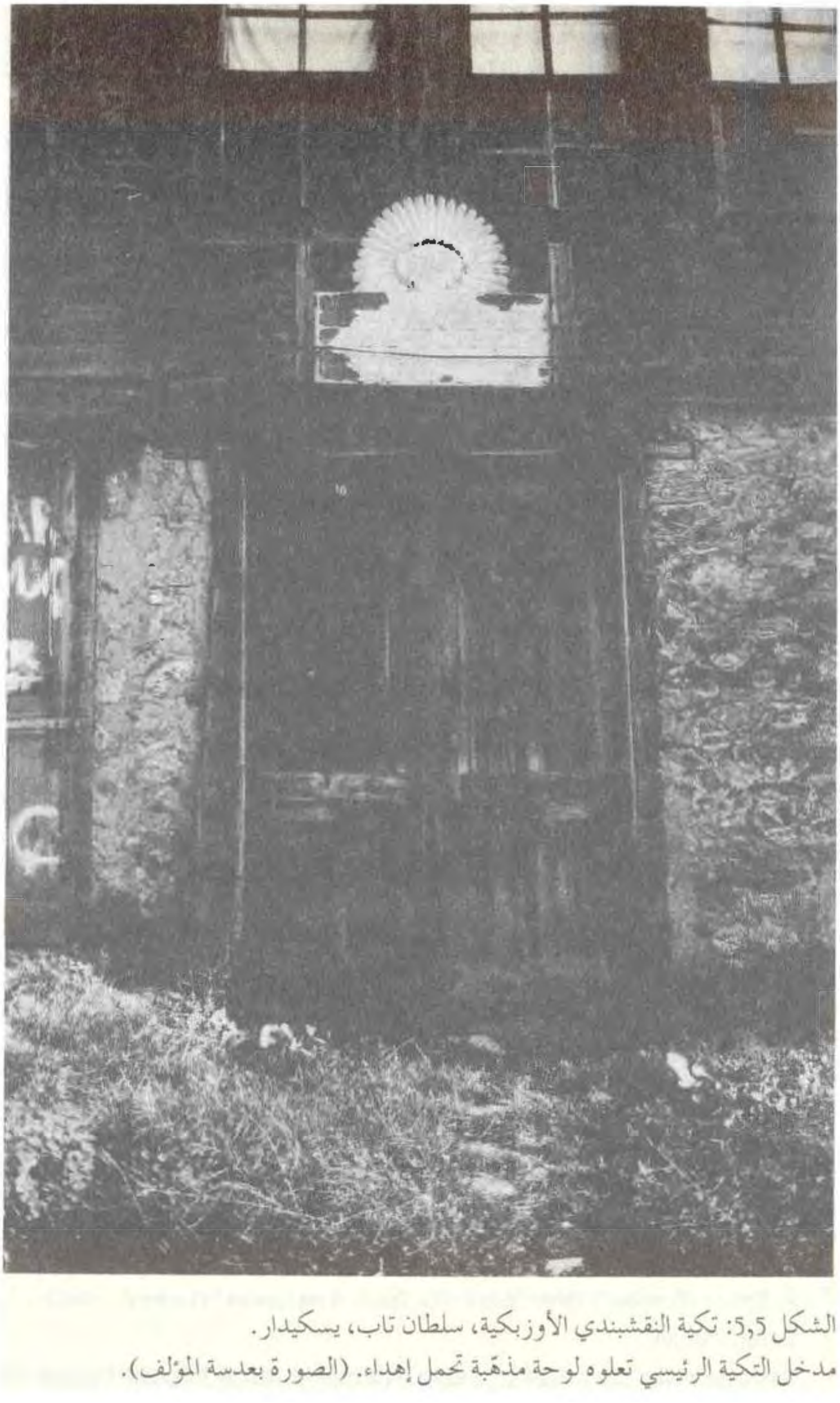
(ب)

الشكل 5,3 (أ) تكية نور الدين جيراي.. تظهر في هذا الشكل النافذة المزخرفة المطلّة على الشارع.
الشكل 5,3 (ب) تكية نور الدين جيراي.. منظر للتربة من الداخل يشمل التوحيدخانة من اليسار، أما إلى اليمين فيظهر ضريح محمد نور الدين جيراي (1733) مؤسس التكية، تحيط به أضرحة خلفائه ووالدته، ويمكن رؤية الأضرحة من النافذة المطلة على الشارع. (الصورة بعدسة المؤلف).



الشكل 5,4: تكية النقشبندي الأفغانية، يسكيدار.
تؤدي البوابة إلى فناء مسور، كان يحتوي في الماضي حماماً ومطبخاً وغرفاً للدراويش وأبنية أخرى، ولم يبقَ غير بناء صغير يلتقي فيه الشيخ وتابعوه بانتظام للحديث والتعلم. (الصورة بعدسة المؤلف).

لم يكن للتكايا شكل أو حجم محدد، ففي القرن التاسع عشر كانت معظم التكايا عبارة عن منازل عائلية يقطنها الشيخ وعائلته وبعض مريديه، وقد تخصص بعض المساحات في المنزل لأعمال الطريقة التي يرأسها الشيخ، (الشكل 5,4)، وفي المصادر الإسلامية التركية كان يُشار إلى مباني الطريقة بالتكية أو الزاوية أو الخانكة أو الأستانة أو الديرجا. بالنسبة للتكية والخانكة فتشيران إلى أيّ مبنى يقطنه الدراويش، غير أن تسمية التكية شاعت بصورة أكبر، وبالنسبة للأستانة فتشير إلى مبنى ضخم يخصّ إحدى الطرق الكبيرة، أما الزاوية فهي مسكن الدرويش الذي لا ينتمي إلى أيّ من الطرق، وأخيراً مصطلح الديرجا يشير إلى التكية التي ترتبط بأحد الأضرحة.



الشكل 5,5: تكية النقشبندي الأوزبكية، سلطان تاب، يسكيدار.
مدخل التكية الرئيسي تعلوه لوحة مذهّبة تحمل إهداء. (الصورة بعدسة المؤلف).

لقد تمّ حصر عدد المباني التي كانت فاعلة كتكايا في إسطنبول لتصل إلى حوالي مئتي مبنى، كانت مأهولة ما بين عامي (1826) وحتى (1925) [1] ويشكل هذا العدد حوالي ثلثي عدد التكايا التي سُجلت في آخر تعداد عثماني رسمي لتكايا إسطنبول نشر عام [2]1889.

يعود تاريخ معظم هذه المباني إلى القرن التاسع عشر، وقد بني معظمها من الخشب عدا بعض الاستثناءات، وقد كُرست بعض التكايا القديمة كمعالم معمارية في المدينة، غير أن تاريخها الصوفي مع الدراويش لم يلقَ الكثير من الاهتمام، يستثنى من ذلك عدد محدود من المباني التي بقيت مأهولة من قبل عائلات الشيوخ، وحافظت على حالتها الجيدة حتى الآن، أما باقي التكايا فقد ظهرت عليها علامات الزمن، وطالتها يد الإهمال.

وقد تدهورت حالة معظم التكايا حتى أصبح من الصعب التعرّف عليها إلا بوجود أحد الأبواب المزخرفة أو شاهد يدلّ على وجود ضريح ما (الشكل 5,5)، وأما التكايا التي قاومت يد الزمن وبقيت موجودة إلى الآن فقد كانت تنتمي إلى عشرين طريقة تقريباً، منها ست عشرة طريقة مسجلة رسميّاً في سجلات الدولة العثمانية، وهي الطريقة البيرمية والبدوية والقادرية والمولوية والنقشبندية والرفاعية والسعدية والشاذلية والخلوتية السنبلية والخلوتية العشاقية والخلوتية الجراحية والكلشنية والجلوتية[3].

(1) أكمل المؤلف بحثه حول تكايا القرن التاسع عشر عام 1984 برفقة بهاء تانمان الذي أثرت معرفته بهذه التكايا وتاريخها هذا البحث.

(2) اعتماداً على بحث بندر ماليزاد السيد أحمد محب اليسكيداري والذي جاء فيه تصنيف للتكايا والطرق التي تتبعها ومواقعها وشيوخها، والذي أعيد نشره تحت اسم:
«Dergah, Dergáhlar,» Istanbul Ansiklopedisi (Istanbul, 1966), 8:4476—84.
S. Eyice, «Istanbul (Tarihi Eserleri),» Islam Ansklopedisi (Istanbul, 1968), 5:1214/75—80.

(3) لم يرد ذكر الطريقة البكداشية ولا الميلامية ولا الزينية في الإحصاء الرسمي لعام (1889 - 1890).

أما الطرق الأخرى التي لم تكن مسجلة رسميّاً لأسباب سياسيّة فهي البكداشية والميلامية والزينية، وكان العدد الأكبر من التكايا يعود إلى الطريقة النقشبندية والجلوتية والخلوتية بفروعها العديدة والقادرية والرفاعية.

تعكس قائمة التكايا في إسطنبول (مع أنها غير مكتملة) العلاقة بين الدولة والطرق الصوفية عبر العصور، وما حدث من قمع للطريقة البكداشية عام (1826)، وإلغاء جميع الطرق الصوفية وإقفال تكاياها عام (1925)، ما هو إلا نقطة النهاية للكثير من الصعوبات والعقوبات التي واجهتها التكايا من الدولة مروراً بالتدخل في الشؤون الداخلية للتكايا، وتقنين مخصصاتها المالية، ووقف مرتبات شيوخها، ومعاداة بعض الطرق بشكل خاص، أدّت كلها في نهاية المطاف إلى رفع الدعم والمميزات الرسمية التي كانت الدولة تمنحها لهذه التكايا.

ولقد تفاقمت أحوال الدراويش والتكايا سوءاً بزيادة تدفق أعداد المهاجرين القادمين إلى إسطنبول، إذ لم تبن أية تكايا جديدة في المدينة خلال القرن الأخير لحكم الإمبراطورية، بل أضيفت بعض الملاحق للتكايا الموجودة أصلاً خاصة الكبيرة منها، وقد شكل كل ذلك ضغطاً إضافيّاً على التكايا ومواردها المحدودة أصلاً.

الأشكال المعماريّة

تقوم خطتنا المبدئية لتقسيم أشكال المباني المعماريّة الموجودة حاليّاً على تقسيمها إلى ستة أشكال معماريّة مختلفة، هي: الكنائس والمساجد والمدارس والكليات ومنازل الشيوخ والتكايا الضخمة.[1] صنفت الأشكال الأربعة

(1) لمراجعة نسخة أخرى من هذه الدراسة، انظر رايموند ليفشيز وزينب شيلك «تكايا الدراويش في إسطنبول»:

Raymond Lifchez and Zeynep celik, «The Dervish Tekkes of Istanbul: A Survey in

الأولى في الوثائق الرسمية بأنها معالم ثقافية بيزنطية أو عثمانية، على عكس الشكلين الأخيرين، أي منازل الشيوخ والتكايا الضخمة، وهي عبارة عن مبانٍ بسيطة معمارياً، شيّدها أبرع حرفيّي العامّة الذين تظهر براعتهم بجلاء في التصميم والهندسة الداخلية لهذه المباني، وقد شيّدت جميعها لخدمة احتياجات مجموعات من عامّة الشعب داخل البيئة المدنية.

– الكنائس:

نظراً للدور الكبير الذي لعبه الدراويش في فرض السلطة العثمانية على إسطنبول، قام السلاطين في القرن الخامس عشر بمكافأتهم بإهدائهم عدداً من الكنائس والصوامع، ليحولوها إلى تكايا لهم، مثل كنيسة القديس سيغوار أكاتالبتوس التي حُولت إلى تكية قلندرية (راجع الشكل 5,6) وكنيسة القديس جون التي حُولت إلى مسجد ميراحور، ومسجد آيا صوفيا الذي كان كثدرائية بيزنطية، وكنيسة القديس أندرو التي تحولت إلى جامع خوجا مصطفى باشا، وكنيسة بنتوكراتور التي تحولت إلى تكية أك شمس الدين.

لقد تمّ تعديل جميع هذه المباني لتناسب حياة الدراويش وطقوسهم بعدّة طرق منها: تعديل جميع الزخارف والرسوم المسيحية أو طمسها، إضافة المنارات والمحاريب ونوافير الماء المخصّصة للوضوء من أجل إقامة الصلاة في هذه المباني، وأضيفت كذلك قاعات أخرى لإقامة الشيوخ ومريديهم من الدراويش وغيرهم، وقد بقيت الوثائق التاريخية الخاصّة بهذه المباني محفوظة حتى الآن، إذ إنها تعدّ وثائق مهمّة تؤرخ للحقبة البيزنطيّة في المنطقة.[1]

Progress,» in Essays in Islamic Art and Architecture, ed. Abbas Daneshvari (Los Angeles, 1981), pp. 87— 108.

(1) راجع: Wolfgang Muller-Wiener، **Bildlexikon zur Topographie Istanbuls** (Tubingen، 1977). passim; Halil Inalcik، «The Policy of Mehmed II toward the

- **المساجد:**

تعدّ معظم الطرق الصوفية التركية طرقاً تقليدية، يمارس الدراويش الصوفيون فيها طقوساً تتماشى مع التقاليد الإسلامية، مثل أداء الصلوات الخمس في المسجد، وهو المكان المخصّص للصلاة في الإسلام، غير أن هذه المساجد استضافت بالإضافة إلى المصلين، حلقات الذكر التي يعقدها الدراويش، وهي تجمع عدداً من الدراويش لذكر الله[1] في طقس يشبه الصلاة، يؤديه الموجودون جماعة إمّا بصمت مثل الطريقة النقشبندية أو بصوتٍ مسموع، ويختلف الوضع البدني للموجودين في الحلقة حسب الطريقة كذلك، إذ قد يتحرّك الذاكرون في دائرة مغلقة أو يؤدون رقصة خاصة أثناء الذكر أو يركعون أو يقومون بالذكر وقوفاً منتصبين طوال مدّة الحلقة، أمّا هدف حلقات الذكر فهو واحد عند جميع الطرق وهو الوصول إلى نشوة التواصل مع الخالق والاتحاد به[2]، وقد تحدث في هذه الحلقات بعض المعجزات كشفاء بعض المرضى أو التنبؤ ببعض الأمور المجهولة.

- **المدارس:**

كانت المدارس في الحقبة العثمانية دينية، وهي عادة ما تكون مستطيلة الشكل أو مربعة، يتوسطها فناء تحدده مجموعة من القناطر التي ينفذ كلّ منها إلى غرفة أو قاعة محددة، تستعمل أكبرها حجماً والمواجهة للمدخل الرئيسي قاعة للدرس، وتستخدم القاعات الأخرى مساكن للطلاب أو المعلمين.

Greek Population of Istanbul and the Byzantine Buildings of the City، **Dumbarton Oaks Paper**، no. 23 (1970): 213—49.

(1) راجع «الجوانب الصوفية في الإسلام»:

Annemarie Schimmel, Mystical Dimensions of Islam (Chapel Hill, 1975), p. 167.

(2) المرجع السابق ص 178.



الشكل 5,6: (كنيسة القديس سيغوار أكاتالبتوس) التكية القلندرية - الصورة بعدسة المؤلف.

ينطبق شكل المدارس المعماريّ على التكايا أيضاً مثل تكية هدى قندغار في بورصا (الشكل 4,2 - 4,3) التي جمعت المدرسة والتكية في بناء واحد، وبالإضافة إلى القاعات الموجودة في المدرسة، كانت بعض المدارس تشتمل على مكتبة ونزل للمسافرين وضريح يضاف إلى الطابق الأرضي إلى جانب القاعات، وبالنسبة للفناء، فعادة ما يكون فيه نافورة أو حوض للماء ومقبرة في الفناء الخارجي للمبنى، وسنشير في بحثنا إلى المدارس التي وُظفت كتكايا بمصطلح مدرسة - تكية.

تمثل كلية شورلولو علي باشا (1711) قرب بازار إسطنبول الكبير مثالاً ممتازاً لنموذج المدرسة - التكية إذ تتكون من مبنيين متعاكسين، أحدهما تكية والآخر مدرسة (الشكل 5,7)، وهناك مثال آخر لهذا النموذج هو الأحمدية (1634) في يسكيدار حيث طُبق مخطط المدرسة التقليدي عند تقاطع شارعين



الشكل 5,7: كلية شورلولو علي باشا، تظهر في الصورة الممرّات المقنطرة يفصلها معبر صغير عن قاعات الطلبة و مسكن الشيخ. (الصورة بعدسة المؤلف).

فوق تلة مشرفة، وقد اتخذ المبنى في الجهة العليا من المبنى شكل حرف L باللغة الإنجليزية متضمّناً الفناء، بينما اتخذت الجهة السفلى من المبنى حرف L آخر متضمّناً القناطر التي تؤدّي إلى القاعات وبوابات التكية ودورات المياه والنوافير، وفي كلّ طابق صيوان كبير عند نقطة التقاء المبنى مع الجدران، وقد خصّص جزء من الصيوان العلويّ للمكتبة، أمّا الجزء الآخر فقد كان يستعمل كقاعة للدرس تطلّ على منحدرات المنطقة وميناء المدينة الذي يمكن رؤيته بوضوح من هذا المكان (الشكل 5,8، 5,9).

- **الكليات:**

وفرت مجموعة المباني التي تكون التكية الإمكانيات المناسبة للمجتمع المسلم لأداء التزاماته الدينية من صلاة وأعمال خيرية ودراسة التعاليم الدينية بالإضافة إلى إمكانيات النظافة الشخصية، فإلى جانب المسجد، ضمت الكلية واحدة أو أكثر من المنشآت التالية: نزلاً للمسافرين ومستشفى للعلاج ومدرسة ابتدائية ومدرسة عليا ومكتبة وحماماً عمومياً.

وقد بدأ بناء الكليات منذ الفتح العثماني، وكانت تعبر عن صلاح وتقوى صاحب الكلية، وما انفكّ سلاطين العثمانيين ينشئون التكايا ضمن هذه الكليات تعبيراً عن تعاطفهم مع الدراويش، وتقديرهم لدورهم في تعزيز سلطة الإمبراطورية، ونشر الدعوة الإسلامية، وهناك العديد من الأمثلة على هذه التكايا التي بنيت في المراحل الأولى من تأسيس الإمبراطورية، مثل التكية التي أمر ببنائها محمد الثاني في كلية عاتك علي باشا (1496) التي بنيت على الطريق الرئيسيّ لإسطنبول.

ومن الأمثلة على المعالم المعماريّة الأخرى الموثقة كهبات من السلاطين أو العائلة الملكية إبّان العصر الذهبيّ للإمبراطورية العثمانية في القرن السادس عشر، المدرسة الموجودة في كلية عاتك وليد في يسكيدار (1583) (الشكل 5,10) التي تبرعت ببنائها نورو بانو زوجة سليم الثاني (1566– 1574)، وتكية محمد باشا (1571) في كلية سكولو محمد باشا، وتكية كاباش ولي في يسكيدار (1583) التي تبرعت ببنائها أم السلطان مراد الثالث (1574– 1595)، وقد أشرف على بناء جميع المباني السابقة المعماري العثماني المعروف سنان (1459– 1588)[1].

(1) راجع بهاء تانمان M. Baha Tanman، **Mimarbasi Koca Sinan**: **Yasadigi Cag ve Eserleri** (Istanbul، 1988) وإرنست إيجل Ernst Egli، **Sinan**: **Der Baumeisier Osmanischer Glanzzeit** (Stuttgart، 1954)، يعزى لسنان كذلك تأليف بعض الموشحات الدينية والتي قدمت في تكية رمضان أفندي المولوية، وتكية كوكا مصطفى باشا، راجع: Arthur Stratton، Sinan

وقد طالت التبرعات كذلك بعض الحجرات المجاورة للمساجد، ففرش بعضها وجهز لإقامة الدراويش كما يقال مثل الغرف المتاخمة لمسجد داوود باشا في أوريت بازاري (1485) الذي بُني للوزير الأول بايزيد الثاني (1481-1512)، وكذلك الغرف الموجودة بجانب مسجد السلطان بايزيد التي جهزت على نطاق أوسع.

- منازل الشيوخ:

يسكن شيوخ الطرق التكايا التابعة لطريقتهم، وقد كانت بعض هذه التكايا عبارة عن منزل بسيط والبعض الآخر كان قصوراً فخمة، وقد حدث أكثر من مرة في القرن الثامن عشر عندما كانت العلاقة بين السلطة والدراويش في أوجها، وحين كانت الطرق الصوفية تعدّ جزءاً مهمّاً من المؤسّسة الدينية في الإمبراطورية، أن استقل شيخ متنفذ بطريقته، وحول سكنه الخاص إلى تكية للطريقة[1]، ومن الأمثلة البارزة في هذا السياق تكية حسيريزاد في سوتلوج، وهي قرية على ضفاف خليج القرن الذهبيّ، وقد كانت هذه التكية بالأساس قصراً فخماً في القرن الثامن عشر، وظلت هذه التكية محافظة على جمالها وزخارفها بل وحتى فرشها حتى أتى عليها حريق كبير عام 1984 (الشكل 14- 5,11)[2].

.(New York، 1972)، illustration 42

(1) راجع «المجتمع الإسلامي والغرب»:

H. A. R. Gibb and Harold Bowen, Islamic Society and the West (London, 1965), vol. I, pt. 2, P. 76

(2) راجع «تكية حسيريزاد»: M. Baha Tanman, «Hasirizade Tekkesi,» Sanat Tarihi Yilligi 7 (1976—77): 105—42

– التكايا الضخمة:

كانت أكبر تكايا الطريقة تسمى أستانة، وسنشير إليها في هذا البحث باسم التكايا الضخمة، وعادة ما تتشكل هذه التكايا من عدد من المباني المخصّصة لطقوس الطريقة بالإضافة إلى الحياة اليومية لقاطني التكية بمن فيهم عائلات الشيوخ والدراويش والمسافرين العابرين.

كان أصحاب الطريقة يمارسون طقوسهم ونشاطاتهم الدينية في مركز التكية الذي يضمّ الميدان وهو الفناء العام المفتوح لأداء الصلاة، وقد استعمل المولويون والبكداشيون هذه التسمية على وجه الخصوص، وهناك أيضاً السمعخانة، وهي التسمية التي أطلقها المولويون على قاعةٍ مخصّصة لممارسة طقوس الموسيقى، بالإضافة للتوحيدخانة، وهي القاعة المخصّصة لممارسة طقوس الذكر، وهناك بعض الأدلة التاريخية التي تشير إلى أنّ الدراويش قد استعملوا مباني وفضاءات أخرى غير التي ذكرناها، مثل تعبير «المروج» الذي ورد ضمن تعداد التكايا لعام 1860، ويشير هذا التعبير إلى مساحات مفتوحة في الهواء الطلق استعملت للصلاة الجماعية، وينتصب فيها محراب ومنبر يشير إلى اتجاه الكعبة، وتستعمل كذلك لممارسة طقس الذكر الأسبوعي، وربما كانت هذه المروج مكاناً مؤقتاً للتجمّع والنقاش خارج أسوار التكية.

يقدّم لنا سماوي ياج عرضاً حول نوع من التكايا كان سائداً في إسطنبول، لكنه اندثر الآن، وهو بناء خشبيّ صغير، تتوسطه ساحة مفتوحة، تحوطها أربع قاعات تسمّى كلّ منها بالإيوان، تستعمل للتدريس، ويضيف ياج بأن هذا النوع من البناء كان شائعاً جدّاً في آسيا الوسطى، بل لعله يمثل النموذج الأوليّ لأسلوب بناء المساجد في بورصا إذ تُغطى الساحة المفتوحة بالقباب المعقودة[1].

(1) محاورات المؤلف مع سماوي إيج في إسطنبول 19 سبتمبر 1978.

عندما أمر محمد الرابع (1648– 1687) وزيره شلبي (1614– 1682) بإحصاء مباني إسطنبول، ظهر في هذا الإحصاء 557 تكية و 6000 قاعة صغيرة للدراويش، بالإضافة إلى 74 مسجداً سلطانيّاً و 1985 مسجداً وزارياً و 6990 مسجداً تابعاً للمدينة و 6665 مكاناً للصلاة كبيراً كان أو صغيراً[1]، غير أننا لا ندري ما نوع المباني التي عدّها الوزير شلبي تكاياً، أو إذا كانت قاعات الدراويش التي وردت في الإحصاء هي أماكن لإقامة الدراويش فقط، أم أنها كانت تستعمل لأغراض أخرى تتعلق بنشاطات الطرق التي يتبعها أولئك الدراويش، ومن الجدير بالذكر أنّ تلك الغرف والقاعات كانت منتشرة في جميع أنحاء أسواق إسطنبول ومحلاتها، وكان حضور الطوائف الصوفية ملحوظاً جدّاً[2]، وربما اشتمل الإحصاء كذلك على إدراج عددٍ ضخم من الترب التي كانت تعجّ بها المدينة، وهي الأماكن المخصّصة لدفن الأولياء الصّالحين، وقد كانت تُعدّ من المعالم المقدّسة التي يؤمّها العامّة بانتظام.

نموذج لمنزل الشيخ

كان معظم التكايا في الأصل منازل سكنيّة لشيوخ الطرق، ويعود تزايد عددها المطرد إلى سهولة إنشاء طريقة جديدة، يبدؤها أحد الشيوخ من العدم أو قد ينشقّ عن طريقة موجودة أصلاً مكوناً بذلك طريقته الخاصّة، ويجمع حوله عدداً من المريدين، ثمّ يقوم بتحويل منزله الخاصّ إلى تكيّة، يجتمع فيها هؤلاء المريدون، ليمارسوا طقوسهم الخاصّة.

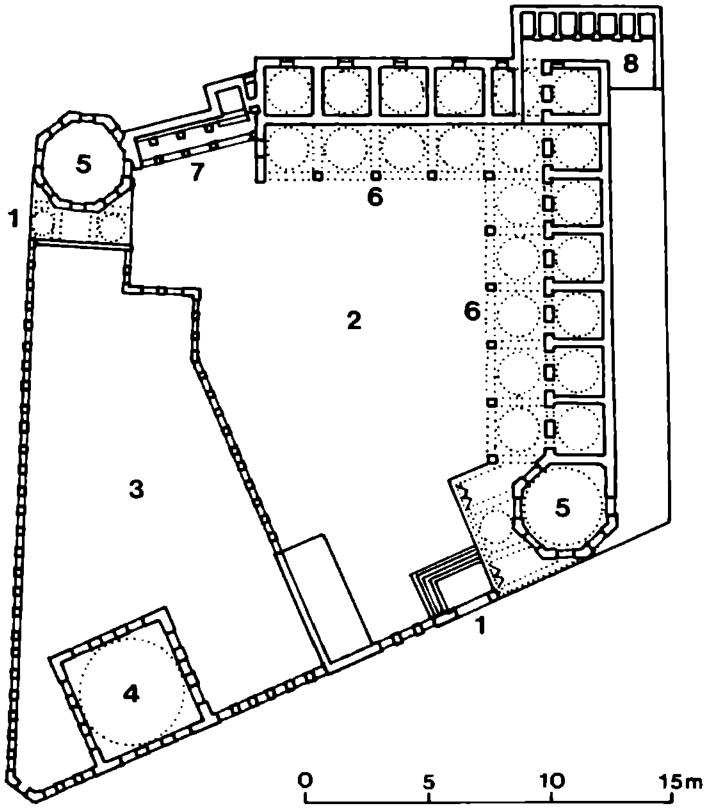
---

(1) راجع «أدب وأسفار من أوروبا وآسيا وأفريقيا في القرن السابع عشر»: Evliya Efendi, Narrative Travels in Europe, Asia, and Africa in the Seventeenth Century, trans. Joseph Von Hammer (New York, 1968), vol. I, pt. 2, P. 100

(2) راجع «دراسات في تاريخ الشرق الأوسط»:
Gabriel Baer, «Guilds in Middle Eastern History,» in Studies in the History of the Middle East, ed. M. A. Cook (London, 1970).



الشكل 5,8 (أ): مدرسة - تكية الأحمدية، يسكيدار.
مدخل رئيسي من الشارع العام وبجانبه نافورة وسبيل لماء الشرب، وفي الأعلى توجد مكتبة.
(الصورة بعدسة المؤلف).



الشكل 5,8 (ب) مخطط:

1. مدخل من الشارع العام. 2. فناء. 3. مقبرة. 4. مسجد – قاعة التوحيد. 5. مكتبات. 6. قناطر تؤدي إلى جناح الطلاب والمطبخ. 7. حوض الوضوء. 8. دورات مياه.

الرسومات للوري ليتزك عن غورلت.

وقد اختلفت أحجام هذه التكايا وأشكالها تبعاً لأهمية الشيخ وعدد أتباعه وحاجات الطريقة التي يرأسها، ولكن عمارة هذا النوع من التكايا كان يتميز دائماً بوجود جدار يحيط بالمبنى وحدائق تعزله عن الخارج، أمّا في الدّاخل فقد كانت هذه التكايا، صغيرة كانت أو كبيرة، تمثل الحياة التركية التقليديّة من حيث الفصل بين الجنسين، وتقسيم العمل اليوميّ ورعاية الأطفال والتجمّعات



(أ)



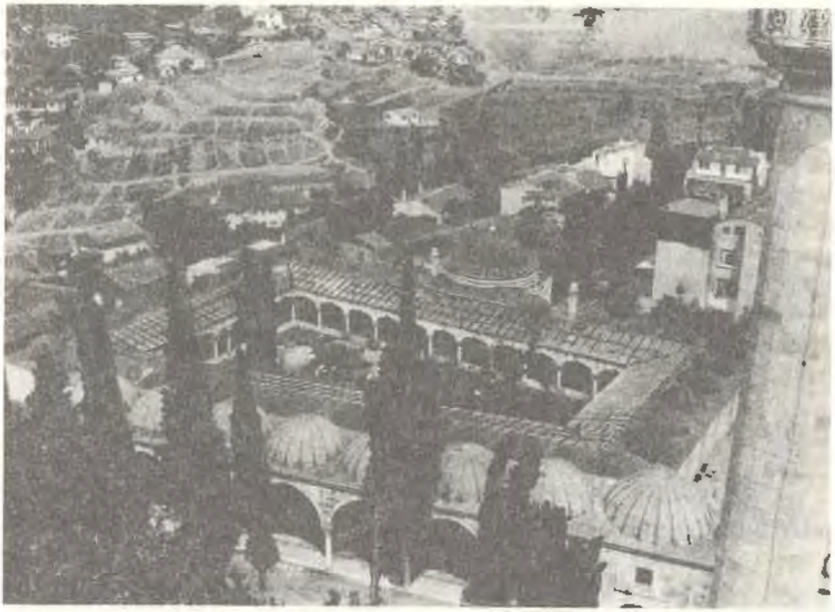
(ب)

الشكل 5,9 مدرسة - تكية الأحمدية، يسكيدار.

(أ) جزء من الجدار الذي يحوي المبنى، ويظهر على اليسار المسجد وقد أضيف لاحقاً، وفي أقصى الزاوية تظهر مكتبة ثانية تعلو الجدار. (ب) مدرسة - تكية الأحمدية، يسكيدار. الفناء الداخليّ وتظهر المكتبة الثانية. (الصور بعدسة المؤلف).



(أ)

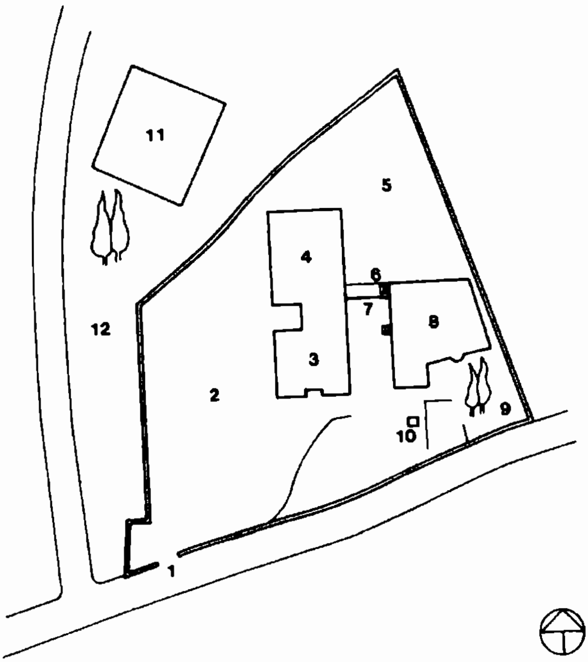


(ب)

الشكل 5,10: كلية عاتك وليد، يسكيدار.
(أ) خريطة من القرن التاسع عشر يظهر فيها المسجد والمدرسة في الوسط، بينما تقع الحمامات العمومية والمطابخ إلى اليسار، وتقع التكية إلى اليمين (الخريطة من المجموعة الخاصّة بالمؤلف).
(ب) التكية، يظهر الشكل التقليدي للمدرسة (الصورة بعدسة المؤلف).



(أ)



(ب)

الشكل 5,11: تكية حسير يزاد، سوتلوج. (أ) رسم يبين واجهة السمعخانة وتظهر فيه مداخل المبنى الثلاثة، المدخل الأول من اليسار إلى اليمين للنساء والمدخل الثاني للرّجال وأخيراً مدخل الأعيان والوجهاء. (ب) مخطط يوضّح: 1. مدخل الفناء، 2. الحديقة، 3. السلاملك، 4. الحريم، 5. حديقة المطبخ، 6. طريق يؤدي إلى السمعخانة مخصّص للنساء، 7. جدار فاصل لإتاحة الخصوصيّة، 8. السمعخانة، 9. المدافن، 10. بئر 11. مسجد عام، 12. مدفن ملحق بالمسجد. الرسومات للوري ليتزك.

العائليّة والعلاقات الخاصّة مع الغرباء. بالنسبة للمباني صغيرة الحجم فقد خصصت بعض مساحاتها لحياة القاطنين الشخصيّة وأداء طقوس التكية في الآن ذاته، وبالإضافة إلى ذلك كان هناك مكان واسع مخصّص للصلاة يؤمّه الشيخ ومريدوه، أمّا في التكايا الأكبر حجماً فقد خُصّصت مساحات أوسع للوفاء بحاجات الطريقة ومهمتها. ومن أمثلة التكايا ضخمة الحجم هناك تكية النقشبندية الأوزبكية في يسكيدار وتكية حسيريزاد في سوتلج، وكلتاهما من التكايا الفسيحة بديعة الفرش، وتشتمل كلّ منهما على قسم للحريم (الجزء المخصص للنساء) وقسم للسلاملك (الجزء المخصّص لاستقبال الرّجال) والسمعخانة (القاعة المخصّصة للتعبد) ومطبخ كبير، كما كانت هذه التكايا تستضيف الزوار العابرين والمريدين المقيمين بصورة دائمة. وتتمتع التكيتان بتاريخ عريق، إذ استضافت باحاتها العديد من المثقفين والفنانين، واستقطبت قاعاتها أسماء شهيرة من علية القوم، بل ومن البلاط السلطاني، كما تشير الرموز المطبوعة فوق بوابة مدخل التكية.

تكية عيني بابا

تبدو تكية عيني بابا في ضاحية شيرلولو– قاسم باشا في جالاتا مثالاً للمنزل الصّغير لشيخ الطريقة (الشكل 5,15)، وتشير اللوحة المعلقة فوق مدخل التكية إلى تاريخ تدشينها عام 1907 كتكية للطريقة الرفاعية– القادرية، غير أنّ أبناء المنطقة يعرفون أنها تكية رفاعية منذ عدّة أجيال.

وحسب التاريخ الصّوفيّ، تُصنّف الطريقة الرفاعية ضمن الطرق الصّوفيّة الاثنتي عشرة الأولى[1]، التي أسّسها الشيخ سيد أحمد الرفاعي الكبير، وهو صوفيّ كبير من القرن الثاني عشر (1118 – 1182). ولد الشيخ الرفاعي بالبطائح

(1) راجع «الدراويش»: H. R. Rose، The Darvishes (London، 1927)، p.51



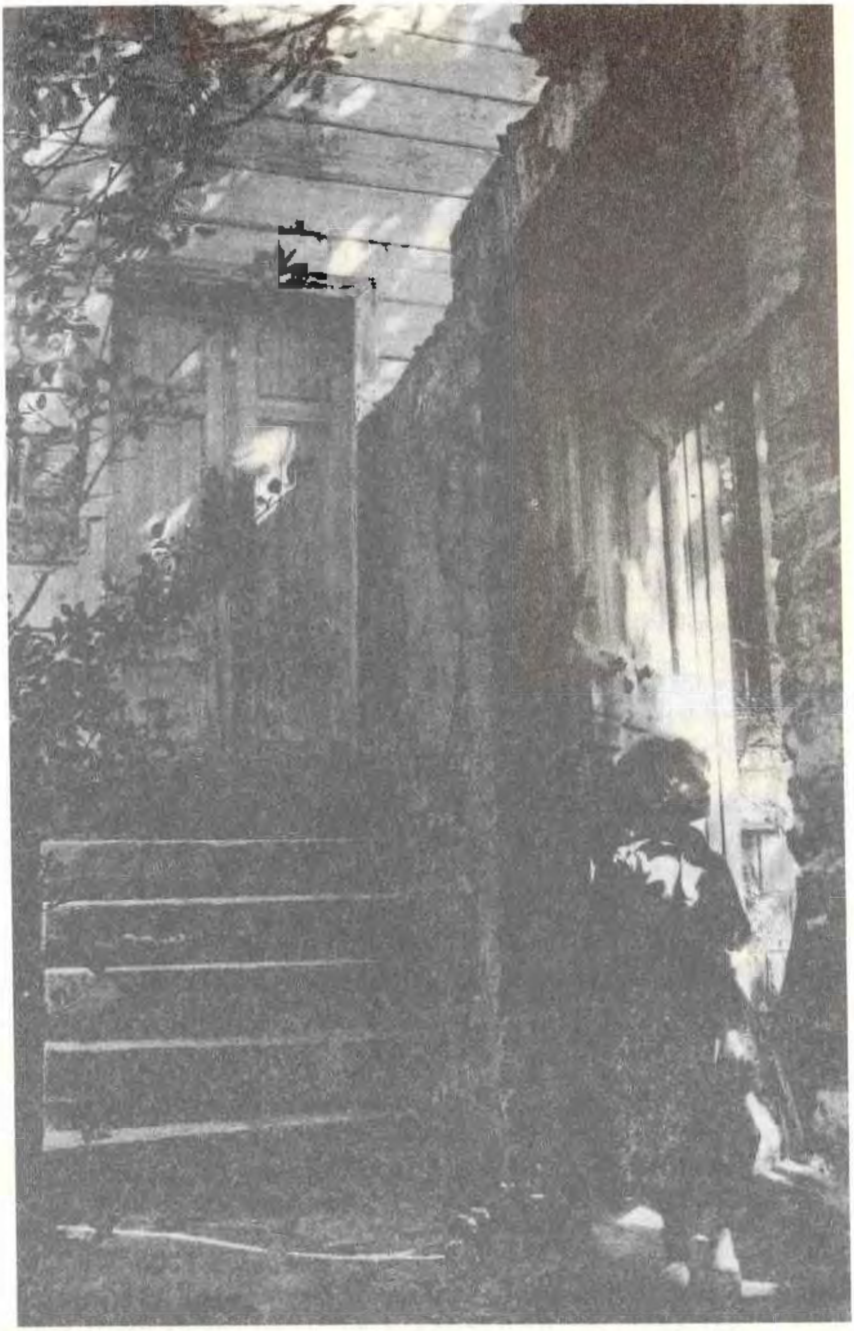
(أ)

الشكل 5,12: تكية حسيريزاد، سوتلج. (أ) قاعة السمعخانة بمدخلها المميز. (ب) مدخل النساء إلى قاعة السمعخانة من خلال الحديقة. (الصور بعدسة المؤلف).

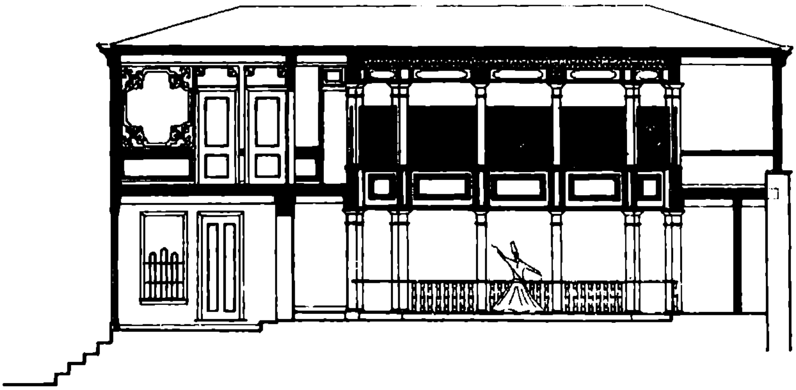
قرب البصرة من عائلة متصوّفة، ودرس علوم الدين والقرآن، ليصبح فيما بعد عالماً وفقيهاً ورئيساً للطريقة الرفاعية[1]، وقد أصبح له فيما بعد مريدون كثر، قدم عدد منهم إلى أنطاليا في القرن الثالث عشر والرّابع عشر.

كان الشيخ الرفاعي يدعو إلى التقشف، وتأديب النفس بالامتناع عن جميع الشهوات والملذات، واحترام جميع المخلوقات، والامتناع عن قتلها بما فيها الحيوانات والحشرات، ولكن يبدو أنّ تعاليم الطريقة ومعتقداتها قد خبرت نقلة نوعيّة بعد الغزو المغولي لأنطاليا، وقد يعود ذلك لتأثرهم بالشامانية التي كانت سائدة في تلك الفترة (1242– 1300)، وعُرف أعضاء الطريقة بعد ذلك بإتيانهم بعض الأفعال غير المألوفة التي تنمّ عن صلابة وقوة بأس شديدين مثل ركوب

(1) راجع: Mehmed Zeki Pakalin، **Osmanli Tarihi Deyimleri ve Terimleri Sozlugu** (Istanbul، 1946)، 3:40



(ب)



(أ)

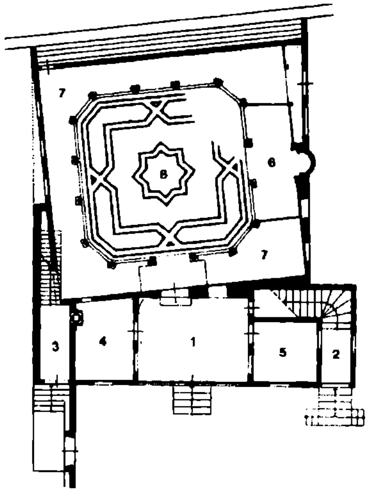
الشكل 5,13: رسم يمثل السمعخانة في تكية حسيريزاد. (أ) رسم مقطعي. (ب) مخطط للمداخل: 1. مدخل الرّجال والبهو، 2. مدخل الأعيان والوجهاء ودرج يؤدّي إلى بهو خاصّ، 3. مدخل النساء والدرج، 4. موقع تحضير الشراب، 5. مخزن الأدوات والملابس التي تستعمل في الطقوس، 6. جناح الشيخ، 7. بهو الرّجال، 8. قاعة السمع وتظهر زخرفة السقف في المخطط. (ج) مخطط لقاعات الاستقبال: 8. المساحة الموجودة فوق قاعة السمع. 9. بهو النساء. 10. بهو الأعيان والوجهاء. 11. ردهة. 12. قاعة استقبال. 13. قاعة استراحة. 14. دورات مياه. (الرسم عن بهاء تانمان).

الأسود واختراق النيران وطعن أنفسهم دون ألم والعديد من الأفعال الخارقة الأخرى[1]، وقد اجتذبت الرفاعية العديد من التابعين في أنطاليا، ودخلت إلى إسطنبول عام 1453 أو بعد ذلك بقليل.[2]

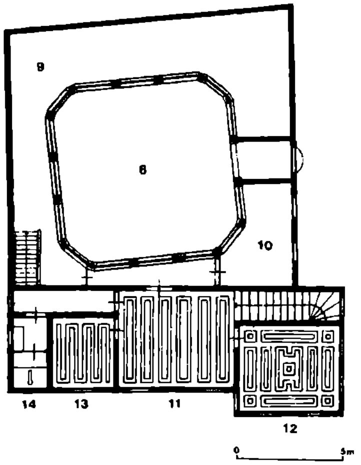
(1) راجع «أفول الهلينانية في القرون الوسطى في وسط آسيا وانتشار الإسلام من القرن الحادي عشر وحتى الخامس عشر»:

Speros Vryonis, Jr., The Decline of Medieval Hellenism in Asia Minor and the Process of Islamization from the Eleventh through the Fifteenth Century (Berkeley, 1971), pp. 366—69

(2) راجع «تقاليد الفُتوّة في بداية الإمبراطورية العثمانية»:



(ب)



(ج)

نشر جون براون، الذي كان يعمل سكرتيراً ومترجماً في بعثة الولايات المتحدة عام 1868، كتاباً عن حياة الدراويش في إسطنبول(1). وقد أعاد هـ. روز تنقيح الكتاب، ونشره وأصبح فيما بعد وثيقة تاريخية مهمّة لتلك الفترة، إذ نجد في هذا الكتاب قائمة بثماني عشرة تكية تعود للطريقة الرفاعية، وتوصيفاً لمناسباتهم الخاصّة(2). وقد أحصيت شخصيّاً عام 1984 تسع عشرة تكية للطريقة الرفاعية، منها تكية عيني بابا التي لم تظهر في قائمة براون مع أنها تعود للرفاعية منذ القرن الخامس عشر، وقد يكون براون قد عرفها باسم مختلف، أو ربما تكون هذه التكية قد آلت إلى الرفاعية في وقت لاحق لكتاب براون.

G. G. Arnakis, «Futuwwa Traditions in the Early Ottoman Empire: Akhis, Bektash Dervishes, and Craftsmen,» Journal of Near Eastern Studies 12, no.4 (1953): 234—47.

(1) راجع «الدراويش أم الروحانيات الشرقية»:
John P. Brown, The Darvishes or Oriental Spiritualism (Philadelphia, 1868)

(2) راجع «الدراويش» Rose، The Darvishes، PP. 477—78

ربما يعود تاريخ بناء التكية إلى ما قبل عام 1907 وهو التاريخ المحفور على اللوحة المثبتة فوق المدخل، ولكنه بالتأكيد تاريخ قريب من ذلك العام، وتبدو التكية من الخارج مشابهة لما حولها من مبان، بنيت في الفترة ذاتها تقريباً، ولكنها تتميز بثلاث خصائص تتفرّد بها عن جيرانها، الأولى هي اللوحة المثبتة فوق المدخل الرئيس للتكية، وأمّا الثانية فهي وجود منارة صغيرة فوق الطابق الثاني إلى يمين المدخل، وأخيراً وجود محراب بسيط في الطابق الثاني في الجزء الشرقي. تضمّ هذه التكية المتواضعة بين جنباتها جميع خصائص التكية المدنية، فهناك جناح خاصّ لعائلة الشيخ بما فيه من سلاملك وحرملك، والتوحيدخانة، وقبو يضمّ مقامات الأولياء الرّاحلين، وقاعة للاستقبال، وقاعة للطعام.

يؤدي المدخل الرئيسي للتكية إلى قاعة فسيحة، تؤدي بدورها إلى عددٍ من الفضاءات المختلفة مثل المقامات والغرف التي يلتقي فيها الشيخ بمريديه، وقاعة الطعام التي تحتوي على مائدة صغيرة وموقد لتحضير المشروبات السّريعة مثل الشاي، ومطبخ كبير إذ كان الدراويش يطهون الطعام لجميع أفراد التكية، بالإضافة إلى الطعام الذي يوزّع على الفقراء، وهناك أيضاً ممرّ ضيق يؤدي إلى المطبخ والحمام ودورات المياه والحديقة الخلفية حيث نجد الماء الخاصّ بالوضوء، (الشكل 5,16).

هناك درج في نهاية قاعة الاستقبال يؤدي إلى الجناح العائليّ في الأعلى، وتستعمله النساء أيضاً للوصول إلى التوحيد خانة، وهناك أيضاً درج آخر على يمين المدخل يستعمله الرّجال ولكن الوصول إليه يمر عبر طريق موارب، يضمّ عدّة مكاتب لمراقبة عدد العابرين إلى قاعة التوحيد خانة في الأعلى وحصرهم، وتقع هذه القاعة في وسط الطابق الأول، وفيه محراب على اليسار، أمّا بقية الطابق فيضمّ غرف التأمل في الجهة الشمالية من المبنى، وقسم النساء يقع في الجهة الغربية وهناك درج يؤدي إلى قاعة النساء، وعلى يسار هذه القاعة يوجد

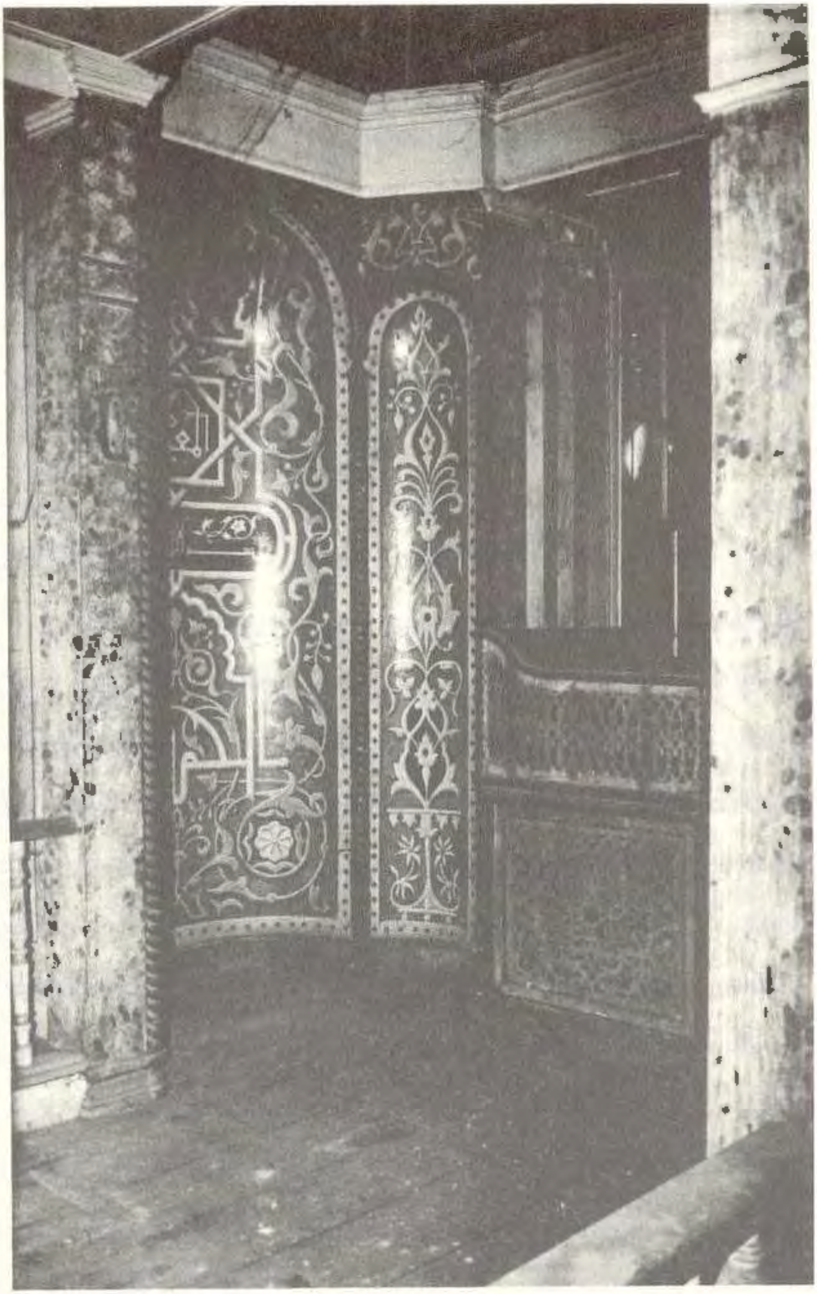
درج صاعد من الطابق الأرضي، ينتهي عند بهو متوسط، يضمّ عدّة أبواب تؤدي إلى جناح النساء وغرفة الاستقبال (يستقبل فيها الشيخ زواره)، وغرفة الخزين، ودورات المياه ودرج آخر يؤدي إلى مقرّ إقامة الشيخ، (انظر الشكل 5,16).

هناك أيضاً درج منفصل يصل الطابق الأول بالطابق الثاني، وقد كانت تستعمله النساء الزائرات لعائلة الشيخ. أمّا الجناح العائليّ فيتمحور حول غرفة معيشة واسعة، تؤدي بدورها إلى ثلاث غرف للنوم وإلى المطبخ ودورات المياه والحمام، ويبدو أنّ الغرف الأخرى في الطابق الأرضيّ كانت تستعمل كسلاملك يضمّ الرّجال وكذلك زائريهم، وكانت هذه الغرف رحبة جدّاً لتناسب هذا النوع من التجمّعات (الشكل 5,17).

لم يكن تصميم التكايا عفويّاً أو عشوائيّاً، بل كان يخدم مصالح التكية، وينظم حياة سكانها ونشاطاتهم اليوميّة، بالإضافة إلى تنظيم دخول ذلك العدد الكبير من الناس يوميّاً إلى التكية وما هذه المداخل المتعدّدة والأدراج والممرّات إلا وسيلة لتسهيل الحياة داخل التكية المزدحمة وتنظيمها بما يتفق والتقاليد التي كانت مرعيّة في القرن التاسع عشر داخل التكايا، وكانت الأدراج والممرّات تقود قاطني التكية أو الزائرين كلّ إلى هدفه بنظام لا يخلّ بخصوصية العائلة التي تقطن التكية، ولا يخرق نظام الفصل بين الجنسين الذي كان متبعاً آنذاك.

كانت التكية تؤوي الشيخ وعائلته التي تضمّ زوجته أو زوجاته إذا كانت له أكثر من واحدة وعدداً من الأطفال، بالإضافة لأتباع الشيخ ومريديه وزائري التكية الذين يحضرون للاشتراك في الطقوس أو للتبرك والاستنارة بالشيخ وسماع تعاليمه، وقد يبقى بعض هؤلاء الزوار لمدة أطول مستمتعين بأجواء الكرم والتعاطف في التكية.

كانت الطريقة الرفاعية من أكثر الطرق غرابة وجذباً لزوار القسطنطينية من



(i)



(ب)

الشكل 5,14: تكية حسيريزاد من الداخل. (أ) بعض التفاصيل من قاعة السمعخانة تظهر أحد الجدران المزخرفة بالإضافة لوجود منبر ضخم إلى اليمين. (ب) تظهر في الصورة بعض التفاصيل من جناح الحريم حيث عُلقت بعض الصور العائلية لأفراد الطريقة، ولوحة من الخط العربي رسمها أحد شيوخ العائلة، (الصور بعدسة المؤلف).

الغربيين، فكانوا يحرصون دائماً على مشاهدة طقوس الذكر والرقص الخاصة بهذه الطريقة، وهنا نستشهد بفقرة من كتاب روز «**الدراويش**»: «كانت الطريقة الرفاعية تجذب زوار القسطنطينية من الأجانب الذين كانوا يقفون مذهولين أمام عروض الرفاعية من تعذيب للنفس وابتلاع للسيوف وتعريض أجسادهم للنار دون أيّ تردّد، كما أنهم يؤدون رقصات غريبة لم يشهدوا لها مثيلاً إذ إنهم يستطيعون ثني أطرافهم وطيّها بمرونة عجيبة دون أن تنكسر»[1].

تبدو لنا تقارير وملاحظات الزوار الغربيين مليئة بالدهشة والاستغراب من هذا العالم الذي لا يعرفونه، ولكنها أيضاً تنحو نحو التنميط وتعميم أفكار

(1) المرجع السابق ص 82 – 84.

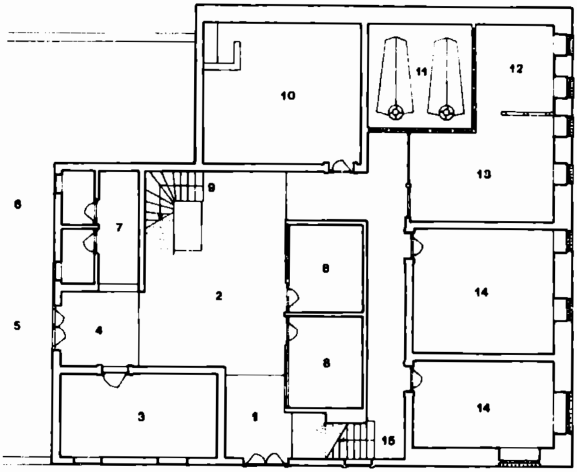


(أ)

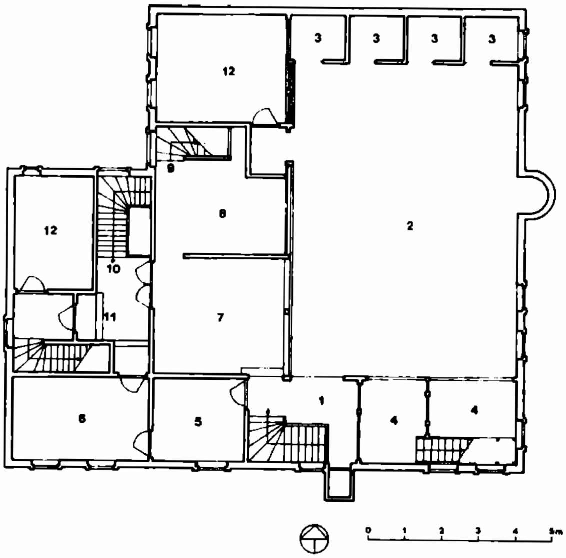


(ب)

الشكل 5,15: تكية عيني علي بابا، شيرلولو – قاسم باشا.
(أ) مبنى من ثلاثة طوابق يطل على الشارع، يحمل منارة متواضعة على يمين مدخل التكية.
(ب) تفاصيل المدخل واللوحة المثبتة أعلاه، (الصور بعدسة المؤلف).

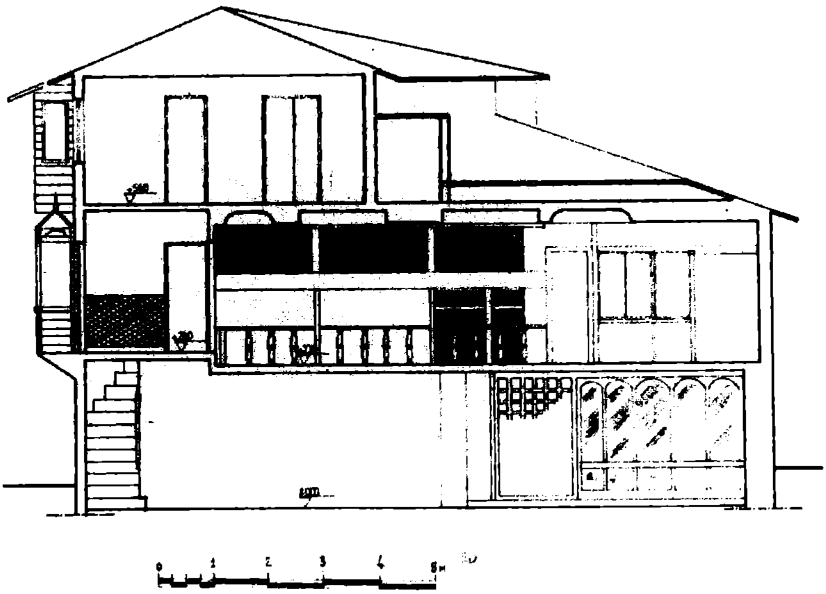


(أ)



(ب)

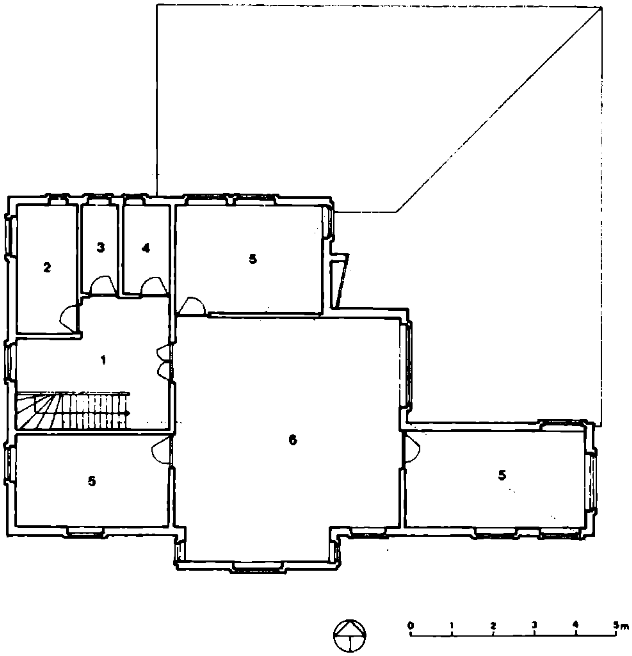
الشكل 5,16: مخطط لتكية عيني علي بابا، شيرلولو – قاسم باشا. (أ) مخطط للطابق السّفليّ: 1. مدخل، 2. قاعة، 3. مطبخ، 4. قاعة خدمات، 5. حديقة خلفية تابعة للمطبخ، 6. أحواض الوضوء، 7. دورات مياه، 8. مكاتب، 9. درج يفضي إلى قاعة النساء، 10. حجرة طعام صغيرة مع كوة في الحائط بها موقد لإعداد الشاي والقهوة، 11. التربة، 12. مكان للصلاة، 13. قاعة الضيوف، 14. غرف الدراويش، 15. درج لاستعمال الرّجال. (ب) مخطط للطابق الثاني: 1. القاعة التي يفضي إليها الدرج، 2. المسجد والتوحيد خانة والمحراب، 3. قاعات التأمل، 4. فضاء يستعمل لأداء الطقوس مع منبر، 5. قاعة استقبال، 6. قاعة استقبال خاصّة بالشيخ، 7. قاعة الرّجال، 8. قاعة النساء، 9. درج يفضي إلى قاعة النساء، 10. درج هابط، 11. بهو، ودرج يصعد إلى جناح الحريم، 12. مخزن. الرسومات للوري ليتزك عن بهاء تانمان.



(أ)

الشكل 5,17: تكية عيني علي بابا، شيرلولو – قاسم باشا. (أ) رسم مقطعي يوضح التكية والشارع. (ب) مخطط للطابق الثالث (الحريم): 1. القاعة التي يفضي إليها الدرج، 2. المطبخ، 3. دورات مياه، 4. حمام، 5. غرف النوم، 6. قاعة استقبال. الرّسومات للوري ليتزك عن بهاء تانمان.

خاصّة على جميع ما يرون، ومع ذلك فإن هذه الملاحظات التي وصلتنا لا تخلو من وصف للبيئة الخارجية وعمارة المباني وزخرفة التكايا من الداخل وذكر للحياة العامة والطقوس بعين الغريب المتفرّج، التي تختلف طبعاً عن نظرة السكان المحليين الذين اعتادوا وجود مثل هذه المعالم، فلم تعد تلفت انتباههم، ومن هذه الملاحظات نجد لدى الكاتب والشاعر الفرنسي ثيوفيل غيتار الذي زار التكية الرفاعية للشيخ حافظ أفندي في يسكيدار عام 1870



(ب)

وحضر إحدى حلقات الذكر في التوحيد خانة ما يلي:

«إن قاعة الدراويش في سكوتاري ليست مستديرة مثل تلك التي في بيرا– جالاتا، ولكنها متوازية الأضلاع، تخلو من أي ميزة معمارية، وقد عُلقت على الجدران العارية أعداد كبيرة من الدفوف وبعض اللوحات التي حُفرت عليها آيات من القرآن، وهناك بجانب المحراب جلس الإمام ومساعدوه، ليظهر إلى جانبهم جدار عُلقت عليه أنواع من أدوات التعذيب مُشكّلة أبشع أنواع الزخرفة فوق الجدار، إذ كان هناك عدد من السهام والأصفاد والحراب والكلاليب وأشكال وأنواع أخرى من الأسلحة الوحشية، يستعملها الدراويش لجلد أنفسهم وجرحها وتعذيبها عندما يصلون إلى قمّة حالة الهذيان الديني التي

يمارسونها في حلقاتهم، وعندها يبدأون بالصراخ والعواء وتعذيب الأجساد كتعبير عن دخولهم حالة الانجذاب والانفصال عن الجسد الفاني»[1].

نموذج للتكايا الضخمة

التكية الضخمة أو الأستانة هي التكية الأولى لدى كلّ طريقة، ويمثل بناؤها المعماريّ ومميّزاتها الوظيفية رمزاً يميّز كلّ طريقة عن الأخرى، وقد بقيت حتى الآن في إسطنبول أربعة مبانٍ من هذا النوع من التكايا هي: جالاتا مولوي خانة في بيرا، وتكية شكولو سلطان يسكيدار، وجامع عزيز محمود هداي في يسكيدار، أمّا المبنى الرّابع فهو أستانة أصغر حجماً تابعة للطريقة القادرية في توب خانة، وما تزال هذه التكية في حالة جيّدة جدّاً، (انظر الشكل 15,9).

تكية جالاتا مولوي خانة

كان المولويون في القرن التاسع عشر يمتلكون عدداً من التكايا الضخمة في أربع مناطق من إسطنبول وهي: بحري يوب، وينكابي، ويسكيدار، وبيرا، وهي جزء من جالاتا، وقد أعيد بناء مباني تكية جالاتا مولوي خانة وترميمها بعد الحريق الكبير عام 1855، غير أنّ هذه المباني ظلت مرتبطة بالدراويش المولويين منذ بداية عهدها، عندما بُنيت في عهد السلطان محمد الثاني (1451–1481) وهي أول تكية مولوية في المدينة، وقد استعملت المبنى طرق أخرى في القرن السادس عشر مثل الخلوتية، وكان ذلك لفترة قصيرة، ليعود بعد ذلك إلى المولويين عام 1631[2]. يظهر المبنى في خريطة للمدينة تعود إلى عام 1910 (انظر الشكل 5,18)، وفي عام 1940 قام فريق من المهتمين بالمعالم التاريخية بإطلاق برنامج لترميم مباني التكايا، وحصلوا على دعم من الحكومة لهذا الغرض،

(1) راجع: Theophile Gautier، **Constantinople** (New York، 1875)، pp. 144—45

(2) راجع: Abdulbaki Golpinarli، **Mevlana'dan sonra Mevlevilik**، 2d ed. (Istanbul، 1983)، PP. 336 – 40

وفي عام 1975 تمّ إعادة افتتاح التكية المرمّمة كمتحف أدبيّ يضمّ بين جنباته قاعة السمعخانة، وهي القاعة التي حافظت حتى ذلك الوقت على سلامتها وزخرفتها التركية التقليديّة دون ترميم، وذلك بفضل جودة الموادّ وخاصّة الأخشاب المستعملة في بناء القاعة وتزيينها التي كان يرعاها سابقاً عددٌ من أفراد العائلة الملكيّة خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر[1].

تقع التكية فوق قمّة هضبة بيرا، وكان يحيط بها في القرن التاسع عشر مقبرة كبيرة تغطي المنحدر، وتشير الوثائق الخاصّة بتاريخ التكية إلى أنها كانت في الأصل كنيسة بيزنطية عُرِفَتْ باسم كنيسة القديس ثيودور[2]، غير أنّ العثمانيين منحوها للدراويش في ذلك الوقت تقديراً لجهودهم وولائهم لهم، ورحّب الدراويش بهذه المنحة وخاصّة أن موقع الكنيسة كان مناسباً تماماً لإقامة تكيتهم، إذ يفضل الدراويش الأماكن المرتفعة عادة حيث ملتقى الأرض بالسماء تغلفه الغيوم الشفيفة[3].

إنّ معظم معلوماتنا عن تكية جالاتا مولوي خانة مستقاة من وثائق كتبها زوار غربيون قدموا للمدينة بدوافع مختلفة، وأخذوا يسجلون ملاحظاتهم عن المدينة والمواقع التي تسترعي اهتمامهم فيها، ومنها هذه التكية، ومن مذكرات أحد هؤلاء الزوار في القرن التاسع عشر، التي يصف فيها التلة المحيطة بالتكية، نقتبس الآتي:

> «إن المنظر من أرض المدافن هنا في بيرا جدّ خلاب، ولا مثيل له، فهنا يجتمع في أمسيات الصيف الكثير من سكان المدينة، يمرحون ويأكلون ويدخنون غلايينهم باسترخاء يتأملون منظر

(1) راجع: Can Kerametli، **Galata Mevlevihanesi** (Istanbul، 1977)، pp. 7 – 20

(2) المرجع السابق.

(3) راجع «المسيحية والإسلام تحت حكم السلاطين»: F. W. Hasluck, Christianity and Islam under the Sultans (London, 1951), 1: 98 ff

الخليج الرّائع، الذي تعكس صفحة مياهه بياض أشرعة السّفن الصّغيرة التي يمتلئ بها الميناء، ومن بعيد تلوح مدينة إسطنبول بقصورها البيضاء وحدائقها الكبيرة وتلالها السّبعة، وقد تلمح على آخر أضواء النهار أحد أبراج إسطنبول السّبعة وجدرانها العتيقة التي احتضنت في أحد الأيام المدينة داخلها»[1].

هناك ملاحظات أخرى خلفها لنا بعض رواد المطعم الفرنسيّ الذي تمّ افتتاحه فيما بعد قرب التكية[2]، وحاز على شهرة واسعة بين زائري إسطنبول الأجانب، ومن هذه المذكرات والملاحظات نقتبس الآتي:

«يمارس المولويون حرية أكبر من باقي الطرق الصّوفيّة فيما يتعلق بالطعام والشراب والتدخين، ولطالما تمتعنا بطقسهم الديني في الرقص أيام الثلاثاء والجمعة من كلّ أسبوع بعد صلاة الظهر، إذ يبدأ الدراويش بالدوران على أطراف أصابعهم بخفة متناهية، ويدورون حول الغرفة بمصاحبة عزف عذب على الناي والدفوف، ويرافق ذلك نشيد رتيب تدور كلماته المكررة حول وحدانية الله وبطلان الحياة الدنيوية، وخلال الرقص، ترتفع يد الدرويش اليمنى فوق رأسه، وتمتدّ اليسرى أمامه، ويغلق عينيه، ويميل برأسه نحو كتفه مشكلاً لوحة فنية لا تتكرّر»[3].

بحلول عام 1860 تحول الطريق الضيق المؤدي إلى التكية إلى شارع بيرا الكبير،

(1) راجع «الهلال والصليب أم الواقع والخيال في الشرق»:
Eliot Warburton, The Crescent and the Cross; or، Romance and Realities of Eastern Travel (London, 1858), PP. 327—28.

(2) راجع «الإصلاحات المدنية في إسطنبول»: Steven T. Rosenthal, The Politics of Dependency: Urban Reform in Istanbul (Westport. Conn., 1980), p. 13.

(3) راجع «دليل المسافر إلى القسطنطينية»: John Murray, Handbook for Travellers in Constantinople، Brusa and the Troad (London, 1893), p. 79.

وصار يربط بين التكية والأحياء الآخذة بالاتساع في بيرا وجالاتا[1]، وفي عام 1875 أنشئت سكة حديدية جديدة[2]، تمرّ بقرب التكية مباشرة، حتى أن التكية اضطرت للتخلي عن جزء من أرض المدافن الموجودة حولها، غير أنّ هذه التوسّعات والطرق الجديدة سهلت على السكان وغيرهم الوصول إلى التكية، مما جعلها الأكثر شعبية في تلك المنطقة، ومن بين من زاروا التكية في ذلك الوقت الرحالة غوتير والرحالة الأمريكي هاري ليتش، وقد زار كلاهما التكية ما بين عامي 1865 و1870[3]، وكان يزورها بانتظام الكاتب التركي جولبناري الذي ينتمي إلى الطريقة المولوية[4]، ومن ملاحظات الثلاثة ومذكراتهم نستطيع أن نكوّن فكرة لا بأس بها حول وضع التكية في القرن التاسع عشر.

تتربّع التكية على أعلى التلة، يفصلها عن الشارع الرئيس جدار مرتفع، أول ما يلفت النظر إليه باب ضخم عليه لوحة تحمل تاريخ بناء التكية، وغير بعيد عن الباب نجد نوافذ صغيرة تسمح للعابرين بالنظر إلى التربة التي تضمّ رفات الأولياء السّابقين. على يمين المدخل الرئيسي هناك بناء مكون من طابقين يعود تاريخ بنائه إلى عام 1791، يشكل الطابق الأرضي منه السبيل خانة، وفيه حوضا ماء للاستعمال العامّ.[5] وقد بني الحوضان ملاصقين للسور حتى يكونا متاحين لعابري الطريق كنوع من الصدقة التي تقدمها التكية للعامّة، وقد كان أحدهما يوفر ماء الشرب النظيف، بينما الآخر الذي هو جزء من الجدار وتعلوه نافذة تطلّ على الطريق، يستعمله الدراويش من داخل التكية لتوفير شراب اللبن أو

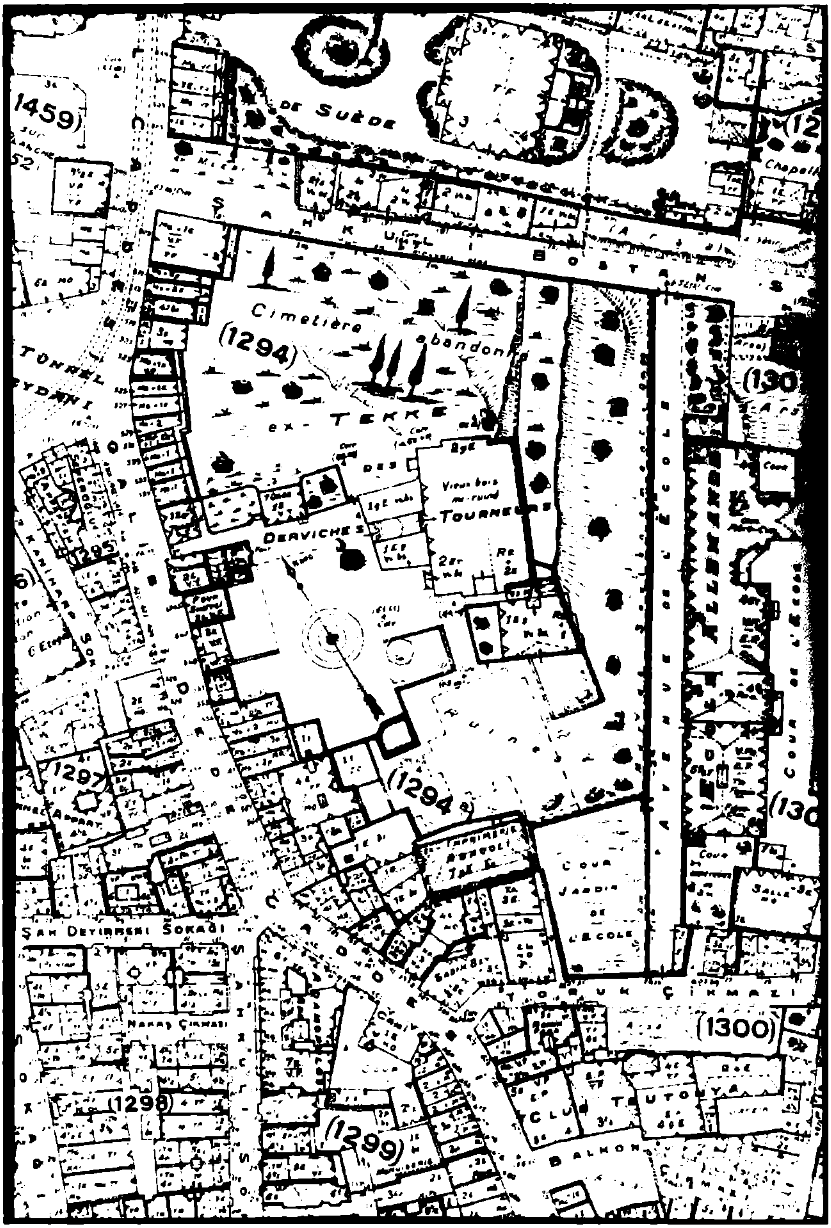
(1) انظر المرجع 29، ص 11– 13، 182.

(2) راجع «نفق إسطنبول»: P. Oberling, «The Istanbul Tunel, » Archivum Ottomanicum 4 (1972): 238

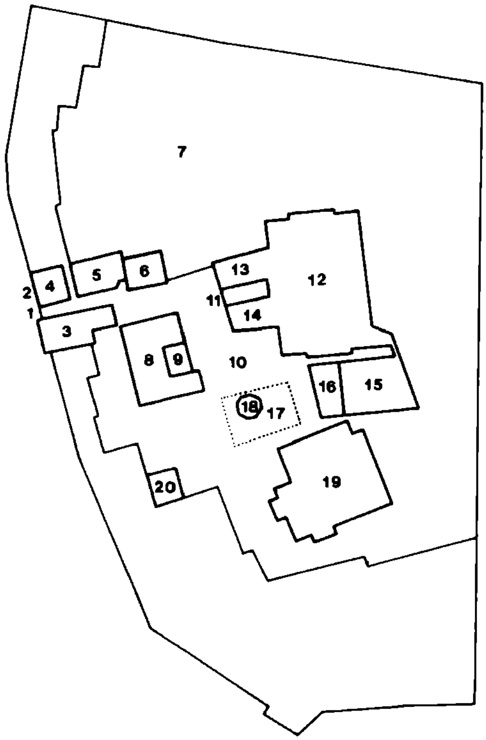
(3) راجع: Harry H. Leech، **Letters of a Sentimental Idler** (New York، 1869)

(4) راجع: Golpinarli، **Mevlana'dan sonra Mevlevilik**

(5) راجع: Kerametli، **Galata Mevlevihanesi**، pp. 20 ff


(1459)
DE SUÈDE
Cimetière abandonné
(1294)
ex - TEKKE
DES
DERVICHES
TOURNEURS
(1295)
(1297)
(1294)
COUR
JARDIN
DE
L'ECOLE
ŞAH DEYIRMENI SOKAĞI
NAKAŞ ÇIKMAZI
(1298)
(1299)
(1300)
CLUB
TEUTONIA

(أ)



(ب)

الشكل 5,18: مخططات جالاتا مولوي خانة – بيرا. (أ) خريطة لمدينة بيرا يظهر فيها مبنى التكية عام 1928 (ج. بيرفتش، خريطة إسطنبول). (ب) رسم مركب للتكية قبل عام 1928: 1. مدخل، 2. نوافذ، 3. المكتبة والسبيل خانة، 4. التربة، 5. المدفن ومدخل إلى الشيلي خانة، 6. تربة، 7. مقبرة (لم تعد موجودة الآن)، 8. مطبخ، 9. حوض حسن آغا، 10. فناء، 11. بهو السمعخانة، 12. السمعخانة، 13. غرفة استقبال، 14. موقع تحضير الشراب، 15. مقرّ إقامة الدراويش، 16. حديقة الدراويش المسورة، 17. خزان، 18. حوض الوضوء، 19. مقرّ الشيخ، 20. غرفة الغسيل. الرّسومات للوري ليتزيك عن بيرفتش ومخطط بتاريخ 23 أكتوبر 1925 من وزارة الأوقاف العثمانية.

العصائر المحلاة لمن يريد من المارّة[1]، وقد لاحظ غوتير عند زيارته التكية «أن

(1) كان بناء السبيل وتعهده بعد ذلك نوعاً من أنواع الصدقة التي يقدمها أحد المؤمنين الأنقياء كهبة للفقراء وعابري السبيل، وعادة ما كان يُبنى متصلاً بأحد المواقع الدينية كالمساجد أو التكايا، وقد انتشر السبيل في عدة أماكن من المدينة.

السبيل كان يزخر بالأكواب التي وُضعت لاستعمال الفقراء من العامّة الذين قصدوا التكية ليطفئوا ظمأهم عندها»[1].

أمّا داخل الجدار فقد بقي عدد قليل من مباني التكية الأصلية، يتوسّطها فناء واسع، وتقع المكتبة في أحد هذه المباني والمواقيت خانة (أي قاعة الساعة) إذ يتمّ حساب مواعيد الصلاة اليومية بدقة حسب دورة الشمس اليومية، (انظر الشكل 5,19)[2]، أمّا التربة فتقع على يمين هذا المبنى، وهناك جدار يفصل بين الفناء والمرافق الموجودة أسفله.

بالنسبة لقاعة السمعخانة، فكانت مقابل المدخل الرئيسي (انظر الشكل 5,20) في الطرف الآخر من الفناء، يقود إليها طريق معبد يزين مدخله عمودان رخاميان، يحمل كلّ منهما نسخة رخامية من القلنسوة المولوية المميزة، (انظر الشكل 13,4)، وفي السّابق كان هذا المدخل محاطاً بترب خشبية تضمّ رفات بعض الشعراء والموسيقيين من أعضاء الطريقة، غير أنها أزيلت عام 1941 ونقلت شواهد القبور إلى مواقع أخرى، كما كان هناك سكن خاصّ بالدراويش العزاب شرق قاعة السمعخانة يربطهما ممرّ مسقوف، وكان هناك أيضاً مبنى يضمّ مطبخين وحوضاً كبيراً للماء في الجهة الجنوبية الغربية من الحديقة الرئيسية في التكية، أمّا الشيخ وعائلته فكانوا يسكنون الجهة الشرقية من التكية حيث كانت حديقة الخضراوات أيضاً[3].

تبدو التكية في مذكرات ليتش كمكان رائع للقاء، وتشكل امتداداً للحياة

(1) راجع «القسطنطينية»: Gautier، Constantinople، p. 128

(2) راجع «تاريخ الإمبراطورية العثمانية وتركيا الحديثة»: Stanford J. Shaw and Ezel Kural Shaw، History of the Ottoman Empire and Modern Turkey (Cambridge، 1978)، 2: 385 تمّ اعتماد التقويم العالمي الميلادي في تركيا عام 1925 مستبدلاً بذلك التقويم الإسلامي التقليدي، والذي كان محدود الاستعمال منذ نهاية القرن التاسع عشر، أما قبل ذلك فقد كانت حجرات المواقيت أساسية في جميع المباني الدينية.

(3) راجع: Kerametli، **Galata Mevlevihanesi**. pp. 38 ff



(أ)



(ب)

الشكل 5,19: تكية جالاتا مولوي خانة، بيرا. (أ) المدخل على جانبيه نوافذ الدعاء على الجهة اليسرى، ويبدو السبيل خانة تعلوه المكتبة على الجهة اليمنى. (الصورة بعدسة ستيف راشتون). (ب) منظر للباحة يظهر فيه ممرّ يؤدي إلى المدخل الرئيسي، بينما تظهر المكتبة وقاعة المواقيت إلى جانب الأضرحة في الجهة اليمنى. (الصورة بعدسة المؤلف).

خارج التكية، وليست معزولة عنها، ويقول في هذا السياق:

«دخلنا التكية عبر فنائها الواسع، فوجدنا المكان يعجّ بالمسلمين الذين يستعدون لأداء الصلاة من خلال غسل أيديهم وأرجلهم ووجوههم في حوض ماء جميل، تزينه زخارف دقيقة ملونة، وقد غصت الساحة ببائعي الحلوى وتجار البرتقال والشحاذين والغرباء، يجتمعون في جو من البهجة والراحة، وقد وجدت ذلك غريباً نوعاً ما مقارنة بما أعرفه عن المؤسّسات الدينية المسيحية التي تطالعك فيها وجوه الرهبان الحزينة البائسة والمباني القديمة ذات الألوان الكئيبة، بل على العكس من ذلك، تتمتع هذه التكية بالحدائق المفتوحة للجميع، لينعموا بجمال أزهارها اليانعة ونباتاتها الباسقة، وتشرع نوافذها دائماً ليدخل الضوء الساطع غامراً المكان بحالة من النشاط والفرح، وقد تنسى تماماً أنك في مكان مقدس أو مؤسسة دينية لولا بعض اللوحات التي نُقشت عليها بالخطّ العربيّ المذهّب سور من القرآن، وحتى هذه النقوش، قد تبدو لعين الفنان مجموعة من اللوحات الفنية الرائعة إلى جانب كلماتها المقدسة»[1].

وهناك شهادة من زائرة هي جوليا باردو التي زارت التكية عام 1836 ودونت بعض الملاحظات حول منزل الشيخ في التكية، ومن هذه الملاحظات نقتبس ما يلي:

«يقطن الشيخ وعائلته في منزل متواضع يحتلّ أحد أجنحة التكية غير أنه أنيق ومنظم، يعيش فيه الشيخ وعائلته بمن فيها من زوجات وأطفال براحة وهناء، وعندما تفرغ العائلة من واجباتها الدينية داخل التكية، تهبط إلى سوق المدينة لقضاء شؤونها مثلها مثل سكان المدينة جميعاً، يبتاعون ما يحتاجون ويختلطون مع

(1) راجع: Leech، **Letters**، p. 68



الشكل 5,20: قاعة السمعخانة في جالاتا مولوي خانة، بيرا، أخذت الصورة من أمام المقبرة الوحيدة المتبقية في التكية، (الصورة بعدسة المؤلف).

بقية الناس دون ترفع أو حذر، وعلى عكس رهبان الكنائس في روما، لا يسمح للدراويش بجمع الثروات وتكديسها، فهؤلاء الدراويش لا يثرون أبداً، ولا تجمع تكاياهم الضرائب أو التبرعات لإثراء التكية، بل لا يكادون يحصلون على ما يسدّ حاجاتهم الأساسية وحاجات عائلاتهم اليوميّة المتواضعة من مأكل وملبس»[1].

بُنيت السمعخانة على جانب التلة، ويظهر منها طابقان من الجهة الأمامية يقود إليهما مدخل كبير، وثلاثة طوابق من الجهة الخلفية، وتبدو السمعخانة الآن مطلية باللون الأبيض البسيط دون أية زخارف تذكر، ولكن بساطتها

(1) راجع «مدينة السلطان»: Julia Pardoe، The City of the Sultan، and Domestic Manners of the Turks، in 1836 (London، 1837) 1:41—42

الخارجية لا تعكس أبداً الفخامة الواضحة داخل القاعة، إذ أعيد ترميم القاعة وزخرفتها على الطراز التركيّ القديم عام 1975[1] كمعلم سياحيّ.

تتحكم في هذه القاعة أربعة مداخل رئيسية، اثنان منها في الجهة الغربية، أحدهما باب لدخول الرجال، أما الآخر فيدعى باب السلطان، وكان مخصّصاً للوجهاء وعلية القوم، ويقع البابان الآخران في الجهة الشمالية والشرقية من الطابق الأول في التكية، ويؤديان إلى ردهات مختلفة وعدة دهاليز وأدراج يؤدي كل منها إلى مكان محدد، مثل قاعات الاستقبال وغرف المعيشة والنوم، وكلها ملتفة حول الباحة ثمانية الأضلاع في وسط الطابق حيث تعد تحفة معمارية مميزة.

بالنسبة لباب السلطان الذي ذكرناه آنفاً فيؤدي إلى مقصورة خاصّة للمشاهدة يستعملها الشيخ، ويؤدي كذلك إلى قاعات أخرى في الطابق العلوي محجوزة للشلبي، وهو شيخ كل المولويين، ولاستضافة السلطان وحاشيته عندما يزورون السمعخانة، في دلالة لا تخفى على أحد، وهي عمق العلاقات التاريخية بين العثمانيين وشيوخ الطريقة المولوية منذ البداية. (انظر الشكل 5،21). [2]

تؤدي الأدراج والدهاليز المختلفة في التكية وظيفة مهمة، إذ تمكن مجموعات مختلفة من الأشخاص من الوصول إلى غاياتهم داخل التكية في المناسبات المختلفة، مثل حضور العروض الراقصة التي كان يقدمها الدراويش أيام الجمع أو في الأعياد في قاعة السمعخانة، وقد صممت هذه الأدراج

---

(1) راجع: Kerametli، **Galata Mevlevihanesi**، p. 26

(2) كان الشلبي في قونيا يعتبر ممثلاً شخصياً لجلال الدين الرومي، وينتظره دائماً صندوق مغلق خاصّ به في التكية المولوية:

Pakalin, Osmanli Tarihi, p. 11; John Robert Barnes, An Introduction to the Religious Foundations in the Ottoman Empire (Leiden, 1986), pp. 93 ff.

والدهاليز في مواقع مختلفة بحيث تقود كل مجموعة من الحضور إلى مكانها المخصّص حسب المرتبة الاجتماعية أو الدينية، ولهذا قسمت السمعخانة إلى طابقين يحتوي كل منهما على عدد ضخم من الغرف والقاعات التي يطل بعضها على الخارج، بينما يبقى بعضها الآخر مخفيّاً، ولطالما ضمت هذه الغرف والقاعات أعداداً غفيرة ومتباينة من الحضور، قد يكون من بينهم السلطان ذاته أو الشلبي أو شيخ التكية، وبعض الدراويش الذين يؤدون العروض الموسيقية الراقصة، والموسيقيين وأعداد من الرجال والنساء من المتعبدين أو الذين يأتون فقط لمشاهدة العروض، كل هؤلاء كانوا يتواجدون في هذا المكان دون أن يتسبب ذلك بأيّ حرج أو إزعاج لفريق أو لآخر، ويرجع ذلك إلى خصوصية التصميم الداخلي لهذه التكية ومدى ملاءمته لتحقيق أغراض مرتاديها. (انظر الشكل 5,22).

تُعدّ السمعخانة المحور الرئيسي الذي تدور حوله أنشطة التكية كلها، ويحدد موقعها أماكن الأدراج والدهاليز والقاعات المحيطة بها، والمؤدية إليها، إذ تقدم في هذه القاعة ثمانية الأضلاع جميع العروض الراقصة والموسيقية والتراتيل والصلوات أيضاً، ويحدد تقسيمها وهندستها المميزة جميع الحركات التي يؤديها الدراويش أثناء عروضهم، (انظر الشكل 5,23) وفي هذا السياق نقتبس هذه الشهادة:

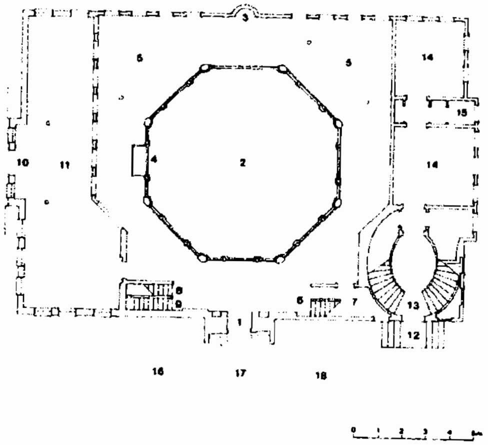
> «إن أول ما يخطر ببال المرء عندما يعبر إلى هذه القاعة أنها بالتأكيد مسرح مصغر أو قاعة للرقص، حيث نجد في الوسط تماماً أرضية ملساء ولامعة يحيط بها حاجز بارتفاع ثلاثة أقدام، وعلى جوانبها قاعات مستديرة، تفصل بينها أعمدة أسطوانية تستضيف المشاهدين من علية القوم، ومقصورة خاصّة للسلطان، ومقاصير أخرى لاستضافة العائلات، وهذه المقاصير بالتحديد

يحجبها حاجز مشبك يشبه الحواجز التي نراها فوق نوافذ جناح الحريم، أمّا الفرقة الموسيقية فتجلس في آخر القاعة مقابل المحراب المزخرف بآيات من القرآن ونقوش أخرى تحمل اسم السلطان أو الوزراء الذين يرعون الطريقة، وهنا يطغى اللونان الأبيض والأزرق على كافة أشكال الزخرفة، مما يشيع نوعاً من البهجة والصفاء على جو القاعة»[1].

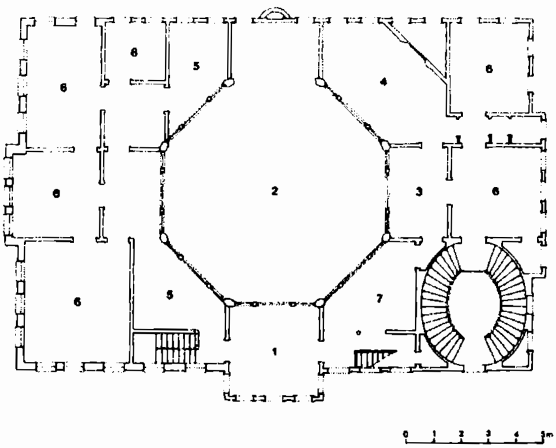
يشكل كل جزء من التكية حجراً مهمّاً في بناء حياة الأفراد داخل هذه التكية، إذ لكلّ قسم منها وظيفة محددة وهدف واضح، فإذا نظرنا إلى المطبخ نجد أن هناك مطبخين في التكية، الأول هو «مطبخ الشرف» وهو المسؤول عن إعداد الطعام لأفراد التكية والمحتاجين من الفقراء. أمّا المطبخ الثاني فهو «ميدان الشرف»، وفي هذا المطبخ يتمّ إعداد الدراويش الجدد الذين يسعون إلى الترقي في المرتبة الروحية ليكونوا ضمن الدادات، ولذلك فإنّ عملية الطهي في هذا المكان لم يكن الهدف الأساسي منها مجرد إعداد الطعام بل اختبار الاستعداد الذهني والروحي للدرويش في التخلي عن كل الأغراض الدنيوية والامتثال التام في اتباع الطريقة المولوية.

يصف لنا جولبنارلي إحدى زياراته للتكية لمقابلة أحد الدادات فيها، وكما ذكرنا آنفاً فإن جولبناري كان أحد أعضاء الطريقة المولوية، لهذا فهو يسهب في وصف طقوس اللقاء الذي يبدأ بدخول التكية من بابها الرئيسي مشياً على الأقدام لإظهار الخضوع والتواضع أمام قدسية المكان، وهنا يقدم الاحترام أمام المدخل وذلك بتقديم هدية بسيطة أو قطعة نقدية، ثم يطلب الإذن بالدخول، ثمّ يُحمل هذا الطلب إلى الداخل، وينتظر هو أمام الباب الإذن بمثوله أمام

(1) راجع: Gautier، **Constantinople**، pp. 129 ff

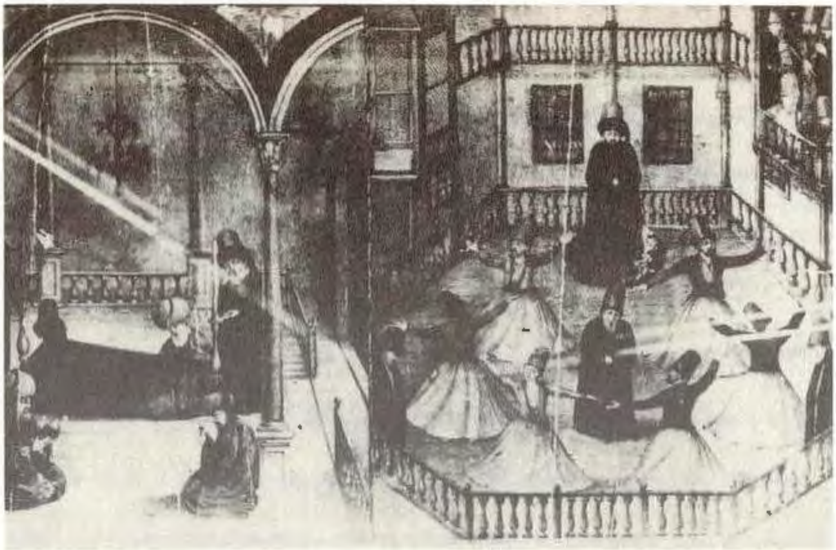


(أ)

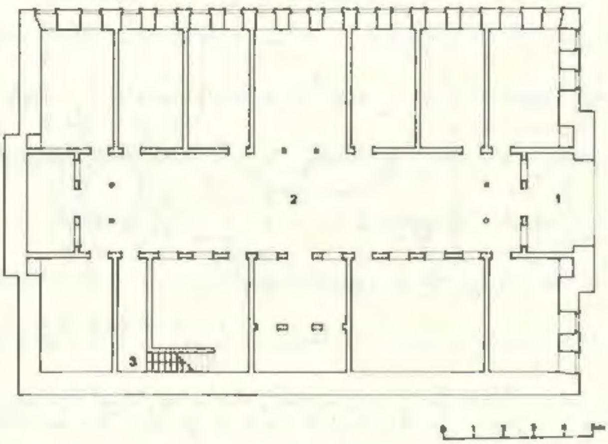


(ب)

الشكل 5,21: مخطط جالاتا مولوي خانة، بيرا. (أ) طابق المدخل الرئيسي: 1. مدخل، 2. فضاء السمعخانة، 3. محراب، 4. مقعد للقراءة، 5. قاعة الرجال، 6. درج يؤدي إلى قاعة الموسيقيين، 7. بهو يفضي إلى قاعات الاستقبال، 8. درج يؤدي إلى قاعة استقبال الرجال، 9. درج يؤدي إلى غرف الدراويش، 10. مدخل النساء، 11. قاعة النساء، 12. مدخل الوجهاء وعلية القوم، 13. درج يؤدي إلى قاعات الاستقبال، 14. جناح الشيخ، 15. دورات مياه، 16. قاعة استقبال، 17. بهو، 18. غرفة استقبال. (ب) مخطط لطابق الاستقبال: 1. قاعة الموسيقيين، 2. الفضاء فوق قاعة السمع، 3. قاعة الشلبي، 4. قاعة السلطان، 5. قاعة استقبال الضيوف الرجال، 6. غرف استقبال، 7. قاعة المريدين، (الرسومات للوري ليتزك عن بهاء تانمان).



(أ)



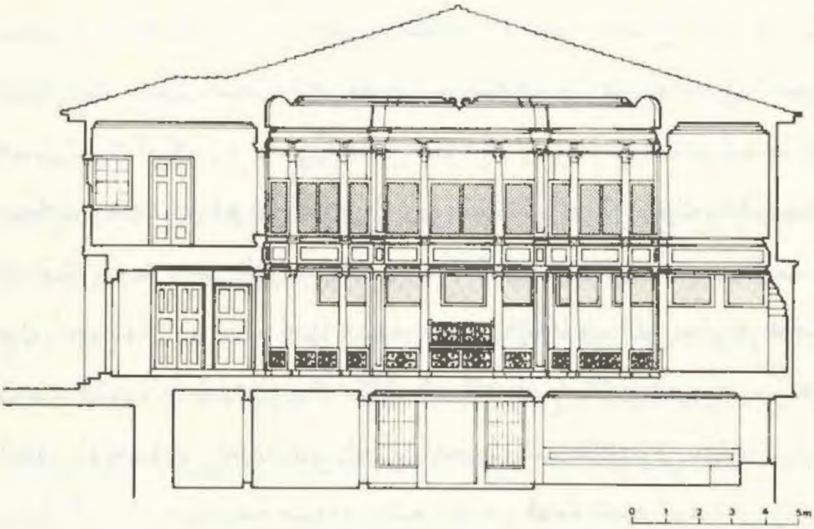
(ب)

الشكل 5,22: جالاتا مولوي خانة، بيرا. (أ) لوحتان من القرن التاسع عشر تمثلان السمعخانة من الداخل، لوحة تمثل الشيخ والدراويش أمام التربة (إلى اليسار)، بعض الدراويش يؤدون عرضهم أمام الشيخ الجالس في المقدّمة (إلى اليمين. اللوحات من مجموعة نورهان أتاسي.
(ب) مخطط لغرف الدراويش أسفل قاعة السمعخانة. 1. مدخل من سكن الدراويش، 2. ممرّ، 3. درج يؤدي للقاعة. (الرسومات للوري ليتزك عن بهاء تانمان).

(أ)



(ب)



الشكل 5,23: السمعخانة في جالاتا مولوي خانة، بيرا. (أ) لوحة للقاعة من الداخل بريشة ج. ب. فانمور (1737). (ب) مقطع مستعرض للتكية تظهر فيه ثلاثة طوابق حيث المدخل الرئيس على اليسار ويقود إلى البهو، وقاعة السمعخانة المكونة من طابقين، ويبدو في المخطط كذلك جناح النساء بنوافذه المشبكة في الطابق الأخير، ويظهر المحراب كذلك على اليمين. الرسومات للوري ليتزك عن بهاء تانمان.

الدادا[1]، وحين يُسمح له بالدخول يصل إلى باب الغرفة، ويطلب الإذن مجدّداً قائلاً «دستور» وهنا يأتيه الرد بالإيجاب بكلمة «هو» التي يستعملها الدراويش للإشارة إلى الحضور الإلهي، وهنا يخلع الزائر نعليه ويلمس بإبهام قدمه اليسرى إبهام قدمه اليمنى، ويضع يده اليمنى فوق صدره على موقع القلب مباشرة، ويدخل قائلاً «بسم الله الرحمن الرحيم»[2] وعندما يلتقي الدادا وجهاً لوجه يبدأان بالسلام، ويأخذ الزائر يد الدادا بيديه الاثنتين، ثم ينحني الاثنان ويقبلان أيدي بعضهما بعضاً بالتناوب، ثم يقود الدادا زائره إلى صدر القاعة، وهو مصطبة خشبية مرتفعة قليلاً عن أرضية الغرفة، ويجلسان راكعين على ركبتيهما، وتُقدّم لهما القهوة، ثم يبدأان بعد ذلك بالصحبة أو الحوار[3]. يقول جولبنارلي إن غرف الدراويش كانت صغيرة نسبيّاً، ولكنك تجد قرب الباب كوة صغيرة للجلوس وخلع الحذاء ووضعه في المكان المخصّص، وفي الطرف المقابل للباب هناك الصدر، وهو مصطبة مرتفعة عن الأرض، وقد تكون مبنية ضمن الغرفة أو كجزء خشبيّ منفصل أمام الجدار، ويفرش الصدر ببساط أو سجادة، وهناك أيضاً فراش للنوم يطوى ويحفظ في خزانة الحوائج الشخصية للدرويش، ويفرد على الأرض ليلاً للنوم، أمّا كتب الدادا فقد صنفت بالترتيب فوق أحد الرفوف، يقبع تحتها مصباح زيتيّ للإنارة في الليل وموقد صغير لإعداد القهوة أو الشاي، وهو تقليد الضيافة المتبع لتكريم الضيوف، وتقع النافذة الوحيدة في الغرفة على الجدار المجاور للمصطبة، وفي نهاية الزيارة يتبادل الدادا التحيات مع ضيفه، ويضع الضيف قطعة نقدية كهدية في راحة الدادا، ويخرج من الغرفة حاملاً حذاءه في يده دون أن يدير ظهره للدادا حتى

(1) راجع: Golpinarli، **Mevlanâ'dan sonra Mevlevilik**، pp. 329—43
(2) المرجع السابق.
(3) الصحبة، هي مصطلح يعبر عن الحوارات التي تقود إلى التنوير بين الشيخ ومريديه وعادة ما تتمّ هذه الحوارات في حجرة الشيخ أو في مكان منفصل آخر في التكية.

يغادر الغرفة بقدمه اليسرى ويُغلق الباب[1].

مسجد عزيز محمود هداي، يسكيدار

تعدّ هذه التكية من أفضل النماذج المعمارية المتبقية التي حافظت على بنائها حتى الآن، وقد أمر ببنائها عزيز محمود هداي، وكان أحد أعضاء الطريقة الجلوتية عام (1589) التي حملت اسمه بعد ذلك، وكانت هذه التكية واحدة من أربع عشرة تكية تابعة للطريقة الجلوتية في إسطنبول أواسط القرن التاسع عشر[2]، وقد ظهر اسم هذه التكية في سجلات الترميم الذي أمر به السلطان عبد المجيد (1839–1861) للمباني القديمة تحت بند المباني التي تعود إلى القرن التاسع عشر[3].

عُرف عزيز محمود هداي كمبشّر وداعية في بورصا وإدرن قبل أن يصل إلى إسطنبول، وعندما استقرّ في المدينة عمل في المساجد الملكية مثل مسجد محمد الثاني، ومسجد أحمد الأول، وقد حظي باحترام الجميع في تلك الفترة كأحد شيوخ الطرق التقليدية، وازداد عدد مريديه مما دفعه إلى إنشاء الطريقة الجلوتية الخاصة به، كما أنه كان متنفذاً في البلاط السلطاني وخاصة في فترة حكم أحمد الأول (1603– 1617) إذ تزوج بإحدى سيدات العائلة الملكية، واستغلّ موقعه لمعارضة الاتجاهات التحرّريّة لبعض الطرق الأخرى، وفتح تكيته ملجأ لبعض الأفراد من الأسرة الملكية الذين لم يحظو بمباركة البلاط لسبب أو لآخر[4]. وهكذا اكتسب هداي مكانة خاصة في قلوب المؤمنين من

(1) راجع: Golpinarli، **Mevlanâ'dan sonra Mevlevilik**، pp. 329—43

(2) راجع «الدراويش»: Rose، The Darvishes، pp. 460—62

(3) راجع: H. Kamil Yilmaz، **Aziz Mahmut Hudayi ve Celvetiyye Tarikati** (Istanbul، 1982)، pp. 247 ff

(4) راجع الموسوعة الإسلامية: Irene Beldiceanu-Steinherr، «Huda'i Mahmud b. Fadl Allah b. Mahmud،» Encyclopaedia of Islam، 2d ed. (Leiden، 1971)، 3: 538—39

العامة كأحد الأولياء الصالحين.

أغلقت التكية رسميّاً عام 1925 مع باقي التكايا الأخرى، غير أن المسجد ما يزال فاعلاً حتى الآن، وأمّا ضريح الوليّ فما يزال يجتذب الآلاف من الحجاج سنويّاً، وبالنسبة لباقي معالم التكية الأخرى مثل البوابة الرئيسية والجدران فقد أزيلت (انظر الشكل 5,24)، ولم يبق من مساكن الدراويش الذين كانوا يعدون ثلاثمئة درويش إلا مسكن الشيخ[1]، وأزيلت أيضاً مدرسة ابتدائية كانت تابعة للتكية، تبرّع ببنائها السلطان عبد المجيد. كما طالت يد الإهمال المقبرة والحدائق التي كانت ضمن حرم التكية.

يُظهر المخطط الأصليّ للتكية مبانيَ مختلفة وفضاءات متعدّدة يربط بينها ممرّ عريض للمشاة، ترتبط نهايته الشرقية والغربية بشارعين في المدينة حيث تقبع بوابتان ضخمتان هما مدخلا التكية الرئيسية للقادمين من خارجها، وتحمل البوابة الشرقية شعار السلطان عبد المجيد.

لقد بنيت معظم مباني التكية من الخشب المغطى بالجبس أحياناً، وأقيمت أعمدة رخامية وأدراج حجرية في عدة زوايا من المباني، كما استعملت القضبان الحديدية في أماكن أخرى. أمّا بالنسبة للمسجد فهو البناء الأبرز في التكية، تقع على يساره المقبرة، يليها منزل الشيخ وهو عبارة عن بناء من ثلاثة طوابق يتألف من عدّة غرف، أمّا في الجهة المقابلة فتقع التربة التي تحوي ضريح الولي، بينما تقع المكتبة مقابل المسجد، تجاورها مقبرة صغيرة. أما خلف المكتبة فنجد حوض الوضوء، ونجد على يمين المسجد مباشرة مبنى الاستقبال الخاصّ بالسلطان وخلفه مبنى الإمارة، وهو مبنى من طابقين يحتوي على مطبخ كبير كان يُعدّ فيه الطعام الذي يوزّع على الفقراء وزائري التكية، وهناك ميدان صغير يتوسّط جميع هذه المباني يبدو كمركز للتكية.

(1) راجع: **Aziz Mahmut Hudayi** ،Yilmaz

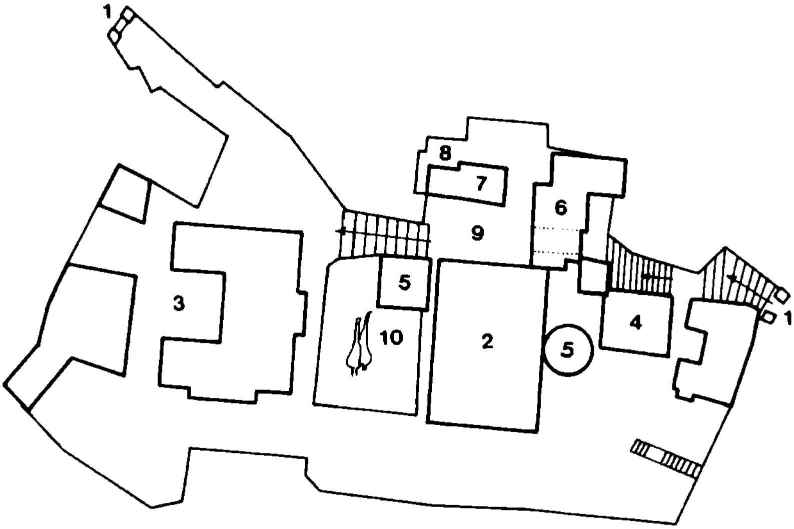
تحتلّ التكية موقعاً متميّزاً على سفح تلة مرتفعة، وهناك فرق كبير في الانحدار بين البوابة الشرقية والغربية للتكية، ويربط بينهما درج يتجه صعوداً يمكن للمرء الوصول منه إلى ميدان التكية ومنه إلى المسجد أو غيره من المباني الأخرى. (انظر الشكل 5,25).

توضح المخططات الثلاثة للمسجد أنه كان بناء متعدّد الأغراض، له عدّة مداخل، تتخلله ممرات تصل بين الأدراج والقاعات المفضية إليها، ومساحات أخرى تركت للفصل بين مداخل العامة ومداخل الخاصة، وبين قاعات النساء وقاعات الرجال، وبين المقيمين في التكية والزائرين العابرين، ولا ندري إن كانت هذه المساحات الفاصلة تقليداً قائماً بذاته أم أنها خاصية معمارية امتازت بها الأبنية في القرن التاسع عشر.

يظهر مخطط الطابق الأرضي أنه يمكن الولوج للبهو والتربة من المدخل الرئيس من الشارع مباشرة، وتجاور هذه التربة فضاءات أخرى معدّة لأغراض خاصة مثل الزيارات أو ممارسة التأمل، أما الأضرحة الموجودة فقد بنيت في فترة سابقة وربما سبق بناؤها بناء المسجد وإعادة ترميمه عام 1855، ومن التربة يمكن المرور خلال دهليز إلى درج يؤدي إلى الطابق الأول من المسجد وكان مخصّصاً للرجال، وقد كان الشيخ والدراويش يستعملون هذا الطريق في قدومهم من مساكنهم إلى المسجد.

تؤدي جميع المداخل الرئيسية إلى الفناء العام للمسجد الذي كان يستعمله عموم الرجال، ويظهر في آخر الفناء طريق يؤدي إلى بابين إضافيين يوصل الأول إلى درج داخليّ يصعد إلى قاعة النساء في الطابق الرئيسيّ، أما الباب الثاني فيؤدي إلى بهو يمكن المرور منه عبر دهليز صغير إلى حجرة الشيخ، التي يستعملها في أداء بعض الطقوس الخاصة بالطريقة الجلوتية، (انظر الشكل 5,26).

كان السلطان ورجال البلاط يستعملون الطابق الأرضي في الدخول إلى



(أ)

المسجد ثم يصعدون الدرج إلى الحجرات المطلة على الفناء الرئيسي، ولكننا لا نعرف بالتأكيد إن كانت النساء المرافقات للحاشية السلطانية يستعملن الطريق نفسه أو أنهن كن يدخلن عبر الباب المخصص للنساء في الناحية الشرقية من المبنى، ولكننا نعرف أنهن كن يحتللن بعض حجرات الطابق الرئيسي المحجوبة عن أعين العامة في الفناء بحواجز مشبكة، يمكن النظر من خلالها إلى القاعة، ولكنها تحجب الرؤية من الخارج، (انظر الشكل 5,27).

تكية شاه كولو سلطان، ميردونكوي

لقد ارتبطت تكية شاه كولو سلطان بالطريقة البكداشية منذ أواخر القرن

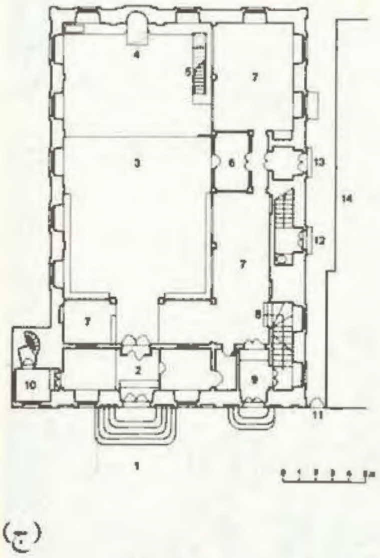


(ب)

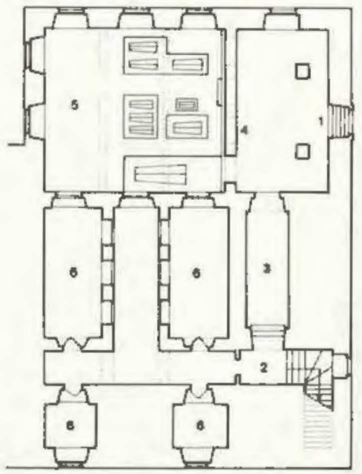
الشكل 5,24: مسجد عزيز محمود هداي، يسكيدار. (أ) مخطط الموقع: 1. مدخل من الشارع، 2. المسجد، 3. مسكن الشيخ، 4. ضريح هداي، 5. أضرحة، 6. طريق معبدة توصل للقاعات وللإمارة، 7. المكتبة، 8. حوض الوضوء، 9. فناء، 10. المقبرة. (الرسومات للوري ليتزك عن خريطة بيروفيتش 1924). (ب) منظر للمدخل الرئيسي (الصورة بعدسة المؤلف).



(أ)



(ج)



(ب)

الشكل 5,25: مسجد عزيز محمود هداي، يسكيدار. (أ) يظهر في هذه الصورة المسجد والفناء الخارجي، ويبدو إلى اليسار الممرّ المعبد الذي يؤدي إلى باب الوجهاء. (الصورة بعدسة المؤلف). (ب) مخطط للطابق الأرضي يوضح: 1. مدخل لقبو تحت المقبرة، 2. درج، 3. ممرّ، 4. حجرة انتظار، 5. سرداب، 6. حجرات التأمل. (ج) مخطط للطابق الرئيسي يوضح: 1. الفناء، 2. مدخل الرجال، 3. المسجد، 4. المحراب، 5. المنبر، 6. جناح الشيخ، 7. قاعة الرجال، 8. درج يؤدي إلى قاعات الرجال، 9. درج يؤدي إلى السرداب، 10. مدخل إلى المنارة، 11. مدخل للنساء والشيوخ، 12. مدخل النساء ويؤدي إلى درج، 13. مدخل الشيخ، 14. المقبرة. (الرسومات للوري ليترك عن بهاء تانمان).

الخامس عشر وبدايات القرن السادس عشر (انظر الشكل 5,28)[1]. وقد سُلمت هذه التكية للطريقة النقشبندية عام 1826 إثر قرار الدولة القاضي بإلغاء الطريقة البكداشية، ولكن الطريقة عادت للظهور من جديد عام 1870 في عهد السلطان عبد العزيز (1861– 1876)، واستعادت ملكية التكية من جديد[2].

تتميز هذه التكية بمبانيها المتعددة التي طالما استضافت أعضاء الطريقة البكداشية لزمن طويل في إسطنبول، وخاصّة قاعة الشعائر الاحتفالية، كما أن مقبرة التكية ما تزال موجودة حتى الآن. وقد تكون هذه التكية من أهمّ مواقع البكداشيين في إسطنبول إذ كانت تكاياهم الأخرى تقع على أطراف المدينة، وليس داخلها نظراً للعلاقة المتوترة التي كانت دائماً محلّ جدل بين البكداشيين والدولة العثمانية.

لقد اجتذبت هذه التكية العديد من الزوار في القرن الثامن عشر والتاسع عشر، غير أنهم لم يخلفوا لنا الكثير من التقارير أو الملاحظات حول التكية أكثر من أنها كانت مزاراً للحجيج الذين يأتون للتبرك بمقام الوليّ شاه كولو سلطان ومقام عبازبي شوش، وهو أحد الأولياء المقدسين في القرن السابع عشر[3].

يُظهر مخطط التكية مساحات واسعة تحيط بها الجدران في منطقة مقفرة نوعاً ما، وقد بُنيت معظم الجدران والمباني من الطوب وبعضها من الحجر المشذب (انظر الشكل 5,29)، وتقع البوابة الرئيسة في الجهة الشمالية من المبنى، أما من الداخل فيطلّ عليك مبنيان كبيران يربطهما مبنى ثالث أصغر حجماً، وهناك منزل الشيخ الذي كان يشتمل على عشرات الحجرات يوماً ما، غير أنه الآن

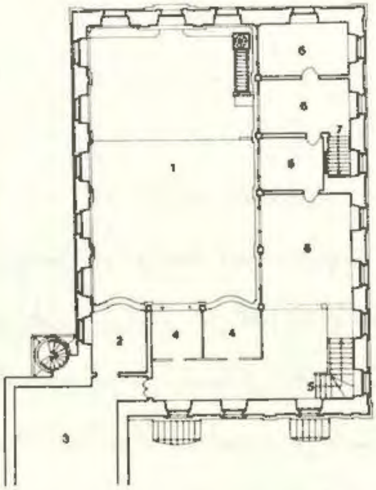
(1) راجع: Irene Melikoff، «L'ordre des Bektasi apres 1826،» **Turcica** 14 (1982): 155—78; M. Baha Tanman، «Istanbul/Merdivenkoyu'ndeki Bektasi Tekkesi'nin Meydan Evi Hakkinda» بحث غير منشور.

(2) راجع «مقدمة للمؤسّسات الدينية»: Barnes، Introduction to the Religious Foundations، pp. 87 ff.

(3) راجع «الدراويش»: Rose, The Darvishes, pp. 204 – 5.

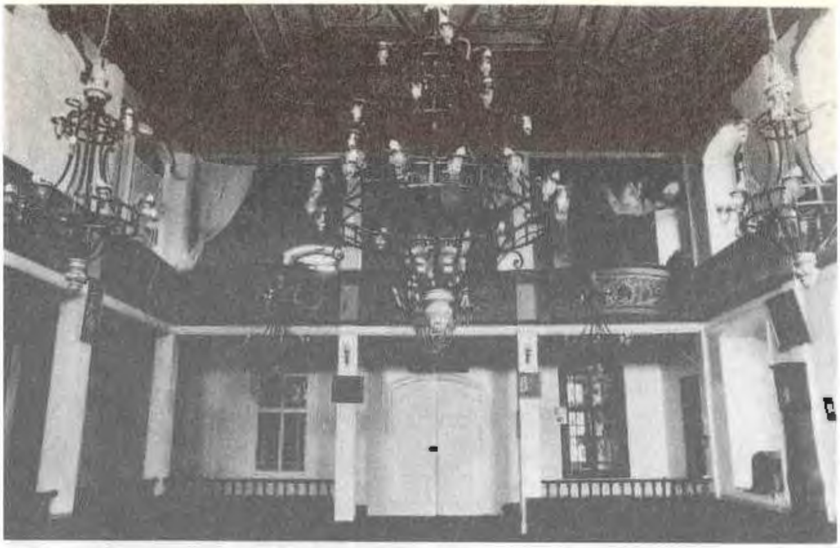


(أ)



(ب)

الشكل 5,26: مسجد عزيز محمود هداي، يسكيدار. (أ) منظر للسمعخانة يظهر فيها جناح الشيخ (الصورة بعدسة المؤلف). (ب) مخطط للطابق الأول: 1. المساحة فوق الفضاء الرئيسي في التكية، 2. قاعة الوجهاء والأعيان، 3. طريق معبد، 4. قاعة استقبال حاشية البلاط، 5. درج، 6. قاعة النساء، 7. درج يؤدي إلى مدخل النساء. (الرسومات للوري ليتزك عن بهاء تانمان).



الشكل 5,27: قاعة السمعخانة في مسجد عزيز محمود هداي، يسكيدار. يظهر في الصورة المدخل الرئيسيّ والقاعات في الأعلى (الصورة بعدسة المؤلف).

متهالك وآيل للسقوط. وإلى جانبه مبنى آخر كان يستعمل مضافة لاستقبال الزوار، ويحتوي على حجرات لإقامة الدراويش، يجاوره المبنى الذي يضمّ قاعة الشعائر الاحتفالية، يتفرّع منها المطبخ والمخبز والحمام ودورات المياه وغرفة الخزين[1].

كانت هناك عدة مبان أخرى تقع غرب البوابة الرئيسة، منها مبنى خاص متواضع لاستعمال حراس البوابة ومبنى للنساء العازبات والإسطبلات الخاصّة بخيول التكية ودوابّها[2] وكشك للقهوة وحوض للمياه ومحراب حوله مساحة فارغة تستخدم للصلاة في الهواء الطلق، كما احتلت حديقة صغيرة موقعاً مميزاً في هذه الجهة من التكية، وهناك جزء آخر منفصل عن هذا المشهد، ولكنه متصل به بممرّ طويل يتجه نحو زاوية مسكن الشيخ، كان يضمّ في وقت من

(1) راجع: Tanman، «Istanbul/Merdivenkoyu›ndeki،» p. 6

(2) المرجع السابق.



الشكل 5,28: صورة للبكداشيين (من مجموعة نورهان أتاسي).

الشكل 5,29: تكية شاه كولو سلطان، يسكيدار. (أ) مخطط للموقع يظهر فيه: 1. مدخل، 2. فناء، 3. المباني القديمة (المنازل والإسطبلات)، 4. حديقة، 5. حمام، مطبخ، وغرفة الخزين، 6. قاعة الميدان، 7. سلاملك، 8. منزل الشيخ، 9. المقبرة. (الرسومات للوري ليتزك) (ب) البوابة الرئيسية، (الصورة بعدسة بهاء تانمان).



(أ)



(ب)

الأوقات المقبرة وضريح الوليّ شاه كولو سلطان.

تعدّ قاعة الميدان أهمّ جزء في التكية، وهي القاعة التي كانت تستضيف الشعائر الاحتفالية، وكانت ذات شكل دائريّ يعجّ بالرموز الدينية والهندسية، وهي عبارة عن قبة تقوم على اثني عشر عموداً ترمز إلى الأئمّة الاثني عشر، وهم أساس المذهب الشيعي عموماً، يقع في وسطها عمود يمثل الشمعة وترمز إلى النبي محمد، وتنتهي قمة العمود بتفرعات زخرفية تعبر عن الضياء الذي نشره النبي بالرسالة التي جاء فيها وأنار بضيائها طريق البشر لمعرفة الخالق[1].

وعن الطقوس التي كانت تُقام في هذه القاعة نقتبس هذا النصّ:

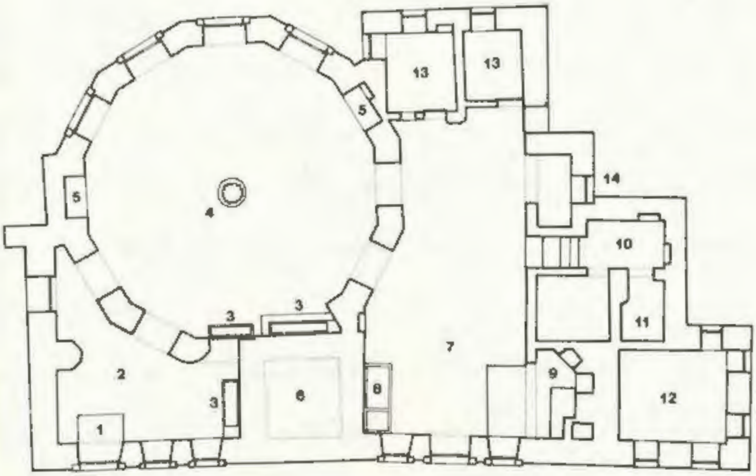
«نجد في مركز القاعة صخرة ثمانية الأضلاع تسمّى (ميدان تاشي) أي نقطة التجمع، تحمل هذه الصخرة شموعاً مضاءة، يصطفّ حولها اثنا عشر مفرشاً من جلود الخراف، يجلس عليها المريدون، وكلما انضمّ مريد جديد للطريقة تؤخذ شمعة عن الصخرة، وتوضع أمام المريد الجديد قبل الشروع ببقية الطقوس، ومن التفسيرات المطروحة لوجود الصخرة في المركز، أنّ النبي محمد كان يربط حجراً في حزامه لقهر الشعور بالجوع، وكبح شهوة الطعام، وهو تقليد يتبعه البكداشيون أيضاً، ويقال إن الحاج بكداش مؤسّس الطريقة الأول كان يقول: إن هذه الشمعة التي تقف على الصخرة هي عينه، وإن هذه القاعة التي تحويها هي جسده الفاني»[2]. ويمثل الميدان تاشي المذبح الذي يقدم عليه

(1) راجع «الطريقة البكداشية»: John Kingsley Birge، The Bektashi Order of Dervishes (London، 1937)

(2) تشير كلمة «الميدان» باللغة التركية إلى مكان جماعي للعبادة، كما قد تشير أيضاً إلى نقطة التجمع لفريق من الناس، أما ميدان تاشي فتعني صخرة التجمع، راجع: Rose، **The Darvishes**، pp. 186 ff



(أ)



(ب)

0 1 2 3 4 5م

الشكل 5,30: مبنى الميدان بشكله الثماني في تكية شاه كولو سلطان، يسكيدار. (أ) منظر لميدان، وتظهر في الصورة أطلال منزل الشيخ. (الصورة بعدسة المؤلف). (ب) مخطط يوضح: 1. المدخل، 2. القاعة، 3. حوض الوضوء، 4. الميدان، 5. المحراب، 6. صهريج المياه، 7. المطبخ، 8. حوض الماء، 9. الأفران، 10. الحمام، 11. دورات مياه، 12. إحدى الحجرات، 13. غرفة الحزين، 14. مدخل. (الرسومات للوري ليتزك عن بهاء تانمان).

الدرويش فروض الولاء والطاعة المطلقة للخالق، وعند الالتحاق بالطريقة للمرة الأولى يقوم بأداء قسم البكداشيّة حوله.[1]

قد تبدو مميزات المباني الأخرى عادية، ولا تحيد عن طراز البناء الذي كان سائداً، غير أنها لا تخلو من الرموز الخاصّة بالبكداشية، فالنوافذ تطلّ على أضرحة الأولياء ومدافن السلف الصالح الذين تظلل أرواحهم التكية وأهلها، وتحتوي الجدران على كوىً متقابلة كرمز لموقد فاطمة ابنة النبي وإشارة إلى بيتها الذي أنجبت فيه مع زوجها عليّ، ابنيها الشهيدين الحسن والحسين[2] اللذين يعدّان من القديسين لدى الطائفة الشيعية عموماً ومنها البكداشية.

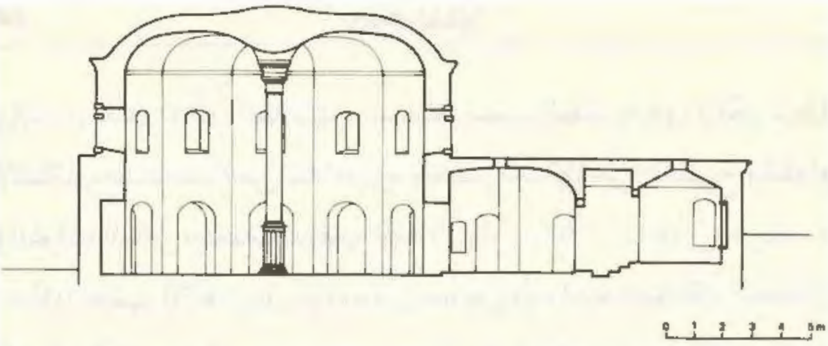
تحمل عتبات المداخل أهمية رمزية كذلك، إذ هناك مدخلان للتكية، المدخل الأول والرئيسيّ يؤدي إلى فناء كبير يقود إلى الميدان، أما المدخل الثاني فيربط الميدان بالمطبخ المجاور والحمام، وكلها مواقع ترتبط بالطقوس التي كانت تقام في مناسبات الطريقة، إذ يشتمل الفناء على حوض الوضوء لاستعماله قبل بدء الشعائر، أما إعداد الأطعمة والأشربة الخاصّة بالشعائر فقد كان يتمّ في المطبخ، وكان لا بدّ كذلك من زيارة الحمام قبل البدء بطقوس الاحتفال بانضمام أحد المريدين الجدد إلى الطريقة، أما الفناء فقد كان يُستغلّ لانتقاء من يسمح لهم بحضور الطقوس، وإبعاد غير المؤهلين لذلك. (انظر الشكل 5,31).

تعدّ الطريقة البكداشية منغلقة على أفرادها مقارنة بالطرق الصّوفيّة الأخرى، إذ لم يكن يُسمح للعامة بالمشاركة في الطقوس أو مشاهدتها، بل كانت هذه الطقوس تقتصر على أفراد الطريقة والمؤهلين للانضمام إليها فقط، وهكذا لم تكن أبواب الميدان تفتح للجميع مثل قاعات التوحيد خانة أو السمعخانة في الطرق الأخرى، كما أن الطريقة البكداشية لم تكن تؤمن بالفصل بين الرجال

---

(1) المرجع السابق.

(2) راجع «الطريقة البكداشية»: Birge، **Bektashi Order**، pp. 180 – 82



(أ)



(ب)

الشكل 5,31: تكية شاه كولو سلطان، يسكيدار. (أ) رسم مقطعي يظهر فيه قاعة الميدان والمطبخ والحمام المجاورين. (الرسومات للوي ليتزك عن بهاء تانمان). (ب) قبة قاعة الميدان. (الصورة بعدسة المؤلف).

والنساء، لذلك كانت قاعة الميدان بسيطة الحجم والعدة، إذ إنها لم تكن معدّة لاستقبال أعداد غفيرة من المشاهدين، وتقتصر معدّاتها على الشموع والطعام والشراب المعدّين خصّيصاً للطقس المقام.

لقد تطلب الانتقال إلى نظام مدني جمهوري واستبدال النظام السلطاني العثماني الكثير من التغييرات على جميع المستويات، منها تغيرات جذرية في بنية الثقافة التركية التي كانت أصعب مراحل التغيير، إذ سارت التغييرات في المؤسّسات الأخرى بسلاسة، ذلك أن التغيير في برامج الصحة العامة والتعليم وإدارة الحكومة كان قد بدأ قبل الثورة التركية بقيادة كمال أتاتورك بزمن طويل منذ منتصف القرن التاسع عشر، بينما مرّ التغيير في المؤسّسات الثقافية والدينية بصعوبات عدّة، ومن هذه المؤسّسات بالطبع التكايا الصّوفيّة، التي قاومت التغيير مقاومة شديدة، مدافعة عن دورها الأساسيّ في حياة عدد ضخم من المؤمنين بها ومحبيها، ولطالما كان الدراويش قوة اجتماعية لا يستهان بها منذ تأسيس الدولة العثمانية، وباتجاه الدولة نحو المزيد من التنظيمات والقوانين، تحولت التكايا إلى تربة خصبة تحتضن كلّ الخارجين على هذه القوانين، والمعارضين لهذه التنظيمات الذين ينشدون طرقاً مختلفة للتعبير عن حاجاتهم الاجتماعية والروحية، وبانضمامهم لإحدى الطرق يصبحون جزءاً من عائلة واحدة كبيرة بغضّ النظر عن مكانتهم الاجتماعية، وفي تلك التكايا ازدهرت أنواع من الفنون والثقافات المختلفة، وتلاقحت لتنتج ثقافة هجينة مميزة، تختلف عن الثقافة التي تكونت ضمن حدود المساجد والمدارس التي أنشأتها وأشرفت عليها الدولة بقوانينها ومراسيمها لتكون واجهتها الرسمية.

لهذا لا بدّ لنا من أن نضع الطراز المعماريّ للتكايا في إسطنبول ضمن إطار خاصّ، وهو أنها مؤسّسات غير رسمية، وُجدت لتعبر عن أفكار مستقلة ضمن دورها الاجتماعي في التعبير عن الثقافة الشعبية وغير الرسمية، إذ

نادراً ما كانت هذه التكايا تعكس طرازاً معمارياً ثابتاً ودائماً كما وجدنا في المساجد أو المدارس، ولا بدّ أن نأخذ بعين الاعتبار أن عدداً من هذه التكايا قد بني على أنقاض الكنائس التي كانت موجودة بالفعل، وكثيراً ما اضطرّ الدراويش لاقتسام مبانٍ مأهولة أصلاً يؤسسون فيها تكايا لهم مثل أحد المساجد أو المنازل، وهكذا كانت تكايا إسطنبول في معظمها بسيطة وشعبية. غايتها خدمة الدراويش وإيوائهم والإيفاء بحاجاتهم اليومية فقط، ولم توجد أبداً لتبقى أو لتخلد، وهي بذلك توثق لحقبة زمنية من حياة البسطاء المهمشين لتبقى دليلاً مادياً على توجّهات هؤلاء البسطاء وأحلامهم وحاجاتهم الروحية في حقبة زمنية مضت.

6. مقامات لتقديس الأولياء

م. بهاء تانمان
ترجمة: م. أي بينار

يُعرَّف القديسون في الإسلام بأنهم أولياء الله المخلصون المقربون من الخالق في السّرّ والعلانية(1)، وقد أضافت بعض المدارس الدينية والصوفية صفات

---

(1) للمزيد حول هذا الموضوع استعمل المراجع التالية:

G. C. Anawati and L. Gardet، **Mystique musulmane، aspects et tendances—experiences et techniques** (Paris, 1982); N. Araz, **Anadolu Evliyalari** (Istanbul, 1972); M. H. Bayri, **Istanbul Folkloru** (Istanbul. 1972); J. K. Birge, **The Bektashi Order of Dervishes** (London, 1937); S. Eraydin, **Tasavvuf ve Tarikatlar** (Istanbul, 1981); **Islam Ansiklopedisi**; A. Eflaki, **Ariflerin Menkibeleri**، 2 vols., 2d ed. (Istanbul, 1966); Muhammed et-Tanci, **Ibn Batuta Seyahatnamesi «Tuhfetu'n-Nuzzar fi Garaibi'lEmsar،»** 2 vols., 2d ed. (Istanbul, 1983); I. Gunduz, **Osmanlilarda Devlet-Tekke Munasebetleri** (Istanbul, 1984); M. Kara, **Din. Hayat. Sanat Acisindan Tekkeler ve Zaviyeler** (Istanbul, 1980); M. F. Koprulu, **Influence du chamanisme turco-mongol sur les ordres mystiques musulmans** (Istanbul, 1929); M. F Koprulu, **Osmanli Imparatorlugu' nun Kurulusu** (Istanbul, 1981); H. Kucuk، **Osmanli Devletini Tarih Sahnesine Cikaran Kuvvetlerden Biri: Tarikatlar ve Turkler Uzerindeki Musbet Tesirleri** (Istanbul, 1976); I. Melikoff, «Les babas turcomans contemporains de Mevlana,' in **Bildiriler Mevlana'nin** 700. **Olum Yildonumu Dolayisiyle Uluslararasi Mevlana Semineri** (Ankara, 1973); A. Y. Ocak, **Babailer Isyani** (Istanbul, 1980); **Meydan-Larousse** (Istanbul); M. Z. Pakalin, **Osmanli Tarihi Deyimleri ve Terimleri Sozlugu** (istanbul, 1971); Ahmed Refik, **Onaltinci Asirda Rafizilik ve Bektasilik** (Istanbul, 1948); R. Serin, **Islam Tasavvufunda Halvetilik ve Halvetiler** (Istanbul, 1984); A. Tekin, **Babailer Ayaklanmasi-Haci Bektas'in Ayaklanmadaki Islevi ve Babaliligi Bektasilige Donusturmesi** (Ankara, 1978); J. S. Trimingham, **The Sufi Orders in Islam** (Oxford, 1971).

أخرى لمفهوم القداسة أسبغتها على بعض القديسين دون غيرهم. بالنسبة للعقيدة الإسلامية، يمتلك جميع الأنبياء بمن فيهم النبي محمد نوعين من الصفات: صفات باطنية خفية، تتعلق بمفهوم ولاية النبي وقداسته، وصفات ظاهرية تتعلق بنبوته وحمله رسالة الخالق إلى عباده، ويرى الإسلام أن النبوة اكتملت بالنبي محمد، ولن يكون هناك نبي بعده، غير أن الأولياء أحباء الله موجودون دائماً، وقد يظهرون في أيّ مكان وزمان، وهم ورثة الأنبياء في صفة الولاية، ويحملون بعدهم شعلة الايمان ونورها الباطن جيلاً بعد جيل، وقد انتقلت هذه الشعلة من النبي محمد إلى ابن عمه عليّ المعروف بشيخ الولاية لدى الصوفيين ولنسله من بعده والأئمة الاثني عشر والصوفيين المسلمين الأوائل. تطورت الصوفية بعد ذلك في فترة قاسم الجنيد بغدادي (874) وانقسمت إلى عدة مدارس، وتشكلت تبعاً لذلك عدة طرق صوفية لكل منها سلسلة وراثية تعود عبر الأجيال إلى أحد الصوفيين أو الصحابة الأوائل.

أصبحت القداسة أو الولاية فيما بعد عقيدة أساسية لدى الطرق الصوفية وجزءاً لا يتجزأ من طقوسها وشعائرها، ويرتكز تقدير أهل الطريقة وتقديسهم للوليّ على إيمانهم الراسخ بأن هؤلاء الأولياء هم أحباء الله وورثة نبيّه، ويصل سلسالهم إلى آل بيته مثل عليّ وفاطمة والحسن والحسين، وصحابته أيضاً الذين بدورهم يمثلون روح الإسلام الأصيل، وما الأولياء والقديسون إلا امتداد لهؤلاء الصحابة، يظهرون بيننا في أماكن مختلفة لينيروا لنا الطريق إلى الحقّ، وتتمثل عبرهم معجزاته.

لم يبدأ تراث تقديس وتبجيل الأولياء والقديسين بالإسلام، إذ تختزن الذاكرة الجمعية في الشرق عموماً الكثير من نماذج القديسين وقصصهم وكراماتهم، وقد تطورت الممارسات والطقوس الخاصّة بإظهار التبجيل لهؤلاء الأولياء مع الوقت. وبظهور الطرق المختلفة، أخذت كل طريقة صوفية تشكل طقوسها

الخاصة، لتنشر هذه الطقوس فيما بعد بين العامة متجاوزة بذلك أسوار التكايا التي احتضنت هذه الطرق وأضرحة أوليائها، غير أن هذه الممارسات حادت قليلاً عن صورتها الأولى التي كانت تعبر عن فلسفة الطريقة وشيخها الأول بعد انتشارها بين العامة، إذ جنحت هذه الطقوس نحو البساطة التي أفرغتها أحياناً من فلسفتها الأصلية وغايتها المرجوة من تهذيب النفس والسموّ بها، بهدف الوصول إلى معرفة الخالق.

إن تقديس الأولياء هو أحد الدعائم التي يقوم عليها التراث الصوفي عموماً، ويتجلى بصور مختلفة في حياة الصوفيين في كل زمان ومكان، ويساهم في تطور شخصية الصوفي الروحية التي تتمحور بالأساس حول المبادئ الأساسية الموجودة في القرآن والحديث والتراث الديني، غير أن الأولياء يفسرون هذه المبادئ بطرق عدة توائم توق الصوفيين إلى معرفة الخالق، وترسي لهم دعائم الطريق الذي عليهم اتباعه في رحلتهم الداخلية لتحقيق هذه المعرفة، لهذا يشعر الصوفي دائماً بالعرفان والإخلاص لشيخه، ويبقى دائماً على علاقة روحية به تنير له الدرب خلال رحلته الصوفية هذه، كما يؤمن الصوفيون بأن الأولياء كما الأنبياء يملكون القدرة على الشفاعة لأتباعهم عند الله ليغفر لهم خطاياهم الدنيوية يوم القيامة، ومن هنا نجد الاعتقاد القائم عند الصوفيين عموماً أنّ أتباع كل طريقة صوفية سيلتقون يوم القيامة تحت راية وليهم وشيخهم الأول، ثم يجتمع كل الصوفيين من كل الطرق تحت راية النبي محمد قبل المثول أمام الخالق.

تظهر هذه العلاقة الوثيقة بين الأولياء وأتباعهم بوضوح في الأدبيات الصوفية من فلسفة التصوف والأدب الصوفي والفنون المرئية وخصوصاً في سير الأولياء التي تُتلى في التكايا كجزء من طقوس الدراويش، ويدور موضوعها الأساسي حول كرامات الأولياء وقربهم من الله والقوى الخارقة التي يستمدونها

منه، لتحقيق المعجزات والبركات التي ينعمون بها على أتباعهم، وتستعرض هذه السير كذلك ما يحيق بأعداء هؤلاء الأولياء من كوارث ومصائب جراء معاداتهم لهم.

يتجلى تقديس الأولياء كذلك في الموسيقى والترانيم الصوفية التي ينشدها الدراويش في التكية خلال طقوسهم الاحتفالية، بل حتى في طقوس الرقص التي يقدمونها بالإضافة إلى الترانيم والأناشيد، وخير مثال على ذلك الرقص الدائري الشهير الذي يقدمه الدراويش في الطريقة المولوية، إذ يبدأون بتقديم الاحترام أزواجاً أمام مجلس الشيخ، وذلك بالانحناء أمامه أو أمام مجلسه حتى لو لم يكن حاضراً قبل أن يبدأوا بالدوران حول القاعة الفسيحة، ولكن إذا كان هناك ضريح لأحد الأولياء متصلا بالقاعة فإنهم ينحنون مرة أخرى باتجاه الضريح قبل أن يباشروا دورانهم حول القاعة كتعبير عن احترامهم وتبجيلهم لصاحب الضريح الراعي الروحي لتلك الطقوس، أما في التكية المولوية في قونيا حيث ضريح مولانا جلال الدين الرومي فإن طقوس الولاء والتبجيل تظهر بوضوح أكثر حيث يقوم الدراويش بالانحناء واحداً تلو الآخر، وليس أزواجاً باتجاه الضريح المقدس جنوب غرب قاعة السمعخانة إيماناً منهم بحضور روح الوليّ لهذا الطقس الذي يقومون بأدائه. (انظر الشكل 5,22).

نلاحظ طقوس الولاء وتبجيل الأولياء وأضرحتهم لدى الطرق الأخرى كذلك مثل الطريقة الخلوتية الجراحية، التي تقيم طقوسها في الأستانة الخاصة بها في إسطنبول[1]، الموجود بها ضريح الوليّ مؤسّس الطريقة الأول في قاعة التوحيد خانة حيث تقام الشعائر الخاصة بالتكية، وخلال طقوس الدوران ينحني الدراويش أمام ضريح الوليّ، ولا يديرون ظهورهم للضريح أبداً، بل يتراجعون إلى الخلف وباتساق تام مع حلقة الدراويش الراقصة التي ينضمون

(1) راجع: A. Golpinarli، **Mevlevi Adab ve Erkan** (Istanbul، 1963)، pp. 85 – 86

إليها من جديد، وتنسحب مظاهر التبجيل أيضاً على حلقات الذكر التي تُعتبر أحد الطقوس الأساسية في جميع الطرق تقريباً، وهي حلقات يجتمع فيها الدراويش وشيوخهم يرددون فيها الأناشيد التي تذكر النبي محمد وصحابته والأولياء، وعند ذكر أحد هؤلاء يضع الدرويش يده اليمنى فوق قلبه ويحني رأسه مردّداً كلمة «هو»، كما يُظهر جمهور الحاضرين لحلقة الذكر احترامهم كذلك عند ذكر تلك الأسماء المباركة. هناك مجالات فنية أخرى يظهر فيها بوضوح ذكر الأولياء وأسماؤهم مثل الزخارف المعمارية والأعمال الخشبية المطعمة بموادّ أخرى، وكذلك زخرفة حواشي الكتب وفنون الخط العربي واللوحات الفنية، وكلها غنية بأسماء الأولياء وصفاتهم، وقد انتشرت أنواع هذه الفنون في أوساط الدراويش، وظهرت في تكاياهم لفترات طويلة، ولعلّ من أبرز المظاهر المعمارية لهذا التبجيل هو أضرحة الأولياء ذاتها، فهي تمثل مظهراً دائماً من مظاهر التبجيل والوفاء لروح الوليّ الخالدة حتى بعد وفاته، فبناء ضريح فوق قبره لتخليد ذكراه هو أحد صور تقديس هذا الوليّ. إذ تتحول هذه الأضرحة فيما بعد إلى نواة روحية تقوم عليها الطريقة لاحقاً، وقد رأينا أن الكثير من التكايا أو الزوايا قد قامت أولاً حول ضريح أحد الأولياء، ثم توسّعت بعد ذلك وأضيف إليها عدد من المباني لمواءمة حاجات أعضاء الطريقة الذين يتبعون ذلك الوليّ.

لقد كان اختيار موقع الضريح والتكية فيما بعد محكوماً بتقاليد كانت موجودة قبل الإسلام خلال الفترة المسيحية[1]، ولضمان بقاء هذه المواقع الدينية القديمة والمحافظة عليها، كان يتمّ بناء ضريح لأحد الأولياء فيها، وهكذا يتمكن أهل البلاد من المحافظة على تقاليدهم الدينية الأولى بربطها بالتقاليد

(1) راجع: F. W. Hasluck، **Christianity and Islam under the Sultans**، 2 vols. (Oxford، 1929)

الدينية الجديدة للمحتلين، وهو ما شجعته الأنظمة المتعاقبة بعد ذلك في سبيل تمهيد الطريق لأسلمة المناطق التي احتلوها من خلال مؤسّسة الدراويش التي كانت تلقى كلّ الاستحسان والقبول لدى سكان البلاد الأصليين(1).

كانت طقوس زيارة الأضرحة وقبور القديسين والأولياء التي يمارسها الدراويش في بداية الأمر تتواءم ومعتقدات الاتجاهات الإسلامية التقليدية، ولم يكن هناك من أوجه اختلاف كبيرة بينها، ولكن مع مرور الوقت بدأ الصوفيون يتبنون طقوساً وشعائر أكثر تعقيداً في تقديس أوليائهم الراحلين، وأصبحت لهم تقاليد خاصة أثارت في أحيان كثيرة حفيظة الدوائر الإسلامية التقليدية، إذ اشتملت هذه التقاليد على بعض الممارسات غير الإسلامية التي اكتسبها الدراويش من احتكاكهم بالسكان الأصليين، واطلاعهم على طقوس دياناتهم المختلفة، وكانت هذه الممارسات تختلف من طريقة صوفية لأخرى، وأحياناً من منطقة لأخرى، غير أننا سنستطلع في هذا البحث الطقوس العامة لزيارة القبور والأضرحة التي كانت تشترك فيها جميع الطرق الصوفية.

في البداية كان لا بدّ للدرويش أن يأتي القبر سعياً على قدميه، ومن غير المسموح له أن يمتطي دابة أو أيّ نوع من وسائل النقل، لأنّ ذلك يعدّ انتقاصاً من شأن الوليّ وحرمة ضريحه، وما أن يعبر عتبة الضريح حتى يبدي الكثير من الخضوع والتواضع، إذ إنه ينتقل من العالم الفاني إلى عالم الخلود(2)، وهنا

(1) راجع:

O. L. Barkan, «Osmanli Imparatorlugunda Bir Iskan ve Kolonizasyon Metodu Olarak Vakiflar ve Temliker,» part 1; «Istila Devirlerinin Kolonizator Turk Dervisleri,» part 2; «Vakiflarin Bir Iskan ve Kolonizasyon Metodu Olarak Kullanilmasinda Diger Sekiller,» part 3, Vakiflar Dergisi 2(1942): 279—365.

(2) إن تقديس الأعتاب من الممارسات الشائعة لدى جميع الطرق الصوفية وخاصة البكداشية، إذ يجب الوقوف وتقديم الاحترام على عتبة ضريح الوليّ وعتبة قاعة الميدان قبل الدخول: A. I. Dugan، **Osmanli Mimarisinde Tarikat Yapilari Tekkeler، Zaviyeler ve Benzer Nitelikteki Futuvvet Yapilari** (Istanbul، 1977)، p. 119.

يهبط لتقديم احترامه للضريح، وذلك بتقبيل عتبة المدخل وتلاوة البسملة وقول «دستور» في إشارة رمزية لطلب إذن صاحب الضريح بالدخول، ثمّ يسلم قائلاً «السلام عليكم يا وليّ الله» ثمّ يدخل بعد ذلك مبتدئاً بالقدم اليمنى إلى الغرفة التي تضمّ الضريح المقدس، ويتخذ وضعية التضرع والخضوع بضمّ القدمين وإحناء الرأس للوقوف أمام قدمي الوليّ وليس رأسه، ويطوف بعد ذلك ثلاث مرات حول القبر، وبالنسبة للطريقة البكداشية، كان الدراويش يأتون الأضرحة زحفاً على أربع، ولا يقفون في غرفة الضريح أبداً، وهناك دراويش من طرق أخرى، لا يدخلون إلى غرفة دفن الوليّ، بل يتضرعون إليه من نافذة في جدار الغرفة تطلّ على قبر الوليّ أعدّت خصّيصاً لهذا الغرض (انظر الشكل 5,3)، وعند مغادرة الضريح لا يدير الدراويش ظهورهم لقبر الولي، بل يتراجعون بكلّ احترام وخشوع حتى يعبروا البوابة.

تتجلى هذه الطقوس بكل تفاصيلها في الأعياد والمناسبات الدينية، إذ يصطحب شيخ الطريقة جميع مريديه وأتباعه لزيارة ضريح الوليّ المؤسّس للطريقة مطلقين البخور ورافعين أعلام الطريقة وبيارقها ومنشدين صلواتٍ خاصة طوال الطريق حتى الوصول إلى الضريح، ورغم المشاركة في هذا الطقس الجماعيّ، يحافظ الدراويش على الهرم التراتبي المعمول به في الطريقة، فيسير الشيخ أولاً يتبعه مريدوه المقربون ويتبعهم أولئك الدراويش المتدربون والمرشحون للانضمام إلى الطريقة لاحقاً... وهكذا.

هناك مظاهر أخرى لتبجيل وتقديس الأولياء تجتذب الدارسين والمختصين في هذا المجال، لكن هذه المظاهر لا ترتبط بطريقة معينة ولا بأيّ شكل من أشكال الصوفية، بل تتعلق بالفلكلور الشعبيّ الدينيّ التركيّ على وجه الخصوص، فالعامّة كانوا يزورون أضرحة الأولياء لعدة أسباب، تتعلق بحاجاتهم الشخصية سواءً كانت دينية أو دنيوية، فقد يزورون أضرحة الأولياء

لطلب البركة والتوفيق قبل المناسبات المهمّة في حياتهم مثل ولادة طفل جديد أو طهور أو زواج، وهناك آخرون يتوجهون إلى ضريح الوليّ ليستمدوا من طاقته الروحية قوة تعينهم على مواجهة مصاعب الدنيا، ويلتمسون اكتساب شيء من الهالة المقدسة التي تحيط بالضريح[1].

لقد كانت أضرحة الأولياء المعروفين بامتلاك قدرات إعجازيّة على الشفاء تشكل وجهة للكثير من الناس الذين يقصدون هذه الأضرحة طمعاً في الشفاء من الأمراض المستعصية كالصرع والملاريا والتهابات الكبد، إلى جانب المشاكل والأمراض النفسية المختلفة، فقد كان سكان إسطنبول يؤمنون إيماناً راسخاً بالقدرات العلاجية لبعض الأولياء[2]، ولا يتوانون عن زيارة أضرحتهم وتقديم الهدايا عند الضريح من أجل طلب الشفاء لهذا المريض أو ذاك، كما استثمرت بعض التكايا هذه القدرات وخاصة تلك التكايا التي تضمّ رفات أحد الأولياء، في تقديم المشورة والوسائل العلاجية لطالبيها من زوار التكية، وكان ذلك يتمّ على يدي شيخ التكية الذي انتقلت إليه هبة العلاج والشفاء من الوليّ الذي ينحدر من نسله، وينقل الشيخ بدوره هذه القدرات إلى خلفه من بعده أو لبعض أتباعه الذين يعينهم ويقوم بتدريبهم في التكية، وقد عُرفت التكايا التي تقدّم هذا النوع من الخدمات باسم «وجاك»، وأمّا الأشخاص المختصين بالعلاج فهم «وجاكين»، وبغضّ النظر عن هذه التكايا التي عُرفت كمراكز علاجية، فإنّ جميع أضرحة الأولياء الأخرى كانت تمتلك قدرات علاجية مختلفة حسب اعتقاد العثمانيين عموماً في تلك الفترة.

---

(1) راجع: C. C. Guzelbey، **Gaziantep Evliyalari** (Gaziantep، 1964); H. Tanyu، **Ankara ve Cevresinde Adak ve Adak Yerleri** (Ankara، 1967).

(2) يبدو أن هناك إجماعاً لدى المسلمين وغير المسلمين على امتلاك الأولياء قوى علاجية خارقة إذ يزور المسيحيون أضرحة الأولياء المسلمين، ويزور المسلمون أضرحة القديسين المسيحيين المعروفين بامتلاك مثل هذه القدرات.

وفي سبيل الحصول على بركات الوليّ والاستفادة من قدراته على الشفاء، كان المحتاجون يزورون الضريح ويتضرّعون إلى الوليّ صاحب القبر بشتى أنواع الدعاء، وينذرون النذور التي سيوفونها في حالة تحقيق المراد والحصول على ما تضرّعوا من أجله، وتختلف هذه النذور باختلاف قدرات الشخص وإمكانياته المادية، فقد تبدأ بتقديم بعض زيت الزيتون الذي يستعمل لإضاءة المصابيح فوق قبر الوليّ، وتصل إلى التكفل بإعادة بناء الضريح كاملاً وتجهيزه بما يلزم من مصابيح وبُسط للصلاة وغيره. أمّا أكثر النذور شيوعاً فقد كانت تقديم الذبائح كالأغنام والطيور، وهي تذبح عند قبر الوليّ وتقدم لحومها للفقراء، وقد تكون النذور إقامة حلقات ذكر كهبة لروح الوليّ، وترتبط هذه النذور أحياناً بما عُرف عن عادات الوليّ وشخصيته في أثناء حياته، فتكون نوعية النذور في هذه الحالة إرضاءً له، وقد ترتبط النذور أيضاً بالتراث الموجود في المنطقة ومدى ارتباطه بطريقة صوفية دون غيرها.

رغم أهمية طقوس زيارة الأولياء وانتشارها على نطاق واسع بين العثمانيين في تلك الفترة، إلا أنّنا لا نلحظ تأثيراً كبيراً لها على طريقة بناء قبور الأولياء وأضرحتهم، ويبدو الفرق بين قبور الأولياء وغيرهم غير ملحوظ تقريباً، فيما عدا بعض التفاصيل الزخرفية على شواهد قبور بعض الأولياء أصحاب الطرق الخاصة، وتعكس هذه الزخارف بعض المفاهيم الصوفية المتعلقة بالطريقة، أو ربما تشير هذه الزخارف إلى جوانب من شخصية الوليّ في أثناء حياته. ومن هذه الزخارف نجد نماذج لزهرة المكحَّلة(1) محفورة على شواهد قبور عدد من أعضاء الطريقة الخلوتية السنبلية تخليداً لذكرى الوليّ السنبليّ، وهو الشيخ يوسف سنان أفندي المتوفى عام (1529) وقد عُرف بسنبل أفندي لولعه الشديد

(1) زهرة المكحَّلة (Hyacinth): هي زهرة جميلة من فصيلة الزنبقيّات تنتشر وتُعرف في إيران وتركيا بزهرة السنبل في مناطق شرق المتوسط، ولها استعمالات طبية في علاج بعض الأمراض. (المترجم).

بهذه الزهرة، وهكذا اتخذت الطريقة من زهرته المفضلة شعاراً لها (انظر الشكل 6,1)[1].

نجد كذلك على بعض شواهد القبور حفراً مزخرفاً لاسم الوليّ المدفون بالخط العربيّ المنمق، وأحياناً أخرى يعلو الشاهد تصميم حجريّ يمثل قلنسوة الشيخ أو الوليّ التي يرتديها في الطقوس الاحتفالية، ويختلف شكل القلنسوة وتصميمها من طريقة لأخرى، كما يعتمد أيضاً على مرتبة الدرويش أو الوليّ أو الشيخ المدفون[2]، وهناك أيضاً زخارف أخرى رمزية تشير إلى الدرويش أو الوليّ أو إلى فريق أو طريقة بعينها دون الأخرى. (انظر الشكل 15,1)[3].

لقد بُنيت الأضرحة فوق قبور الأولياء المهمين مثل مؤسّسي إحدى الطرق الصوفية المعروفة، أو أحد الشيوخ الذين أسّسوا فروعاً جديدة للطريقة، أو شيوخ التكايا الذين لهم عدد كبير من الرعايا والأتباع، وهناك أيضاً عدد من الأضرحة التي بُنيت فوق قبور بعض المجاذيب وهم ليسوا أولياء ولا شيوخاً، غير أنهم كانوا يحظون بحب العامة واحترامهم أثناء حياتهم ومن ثمّ بتبجيلهم بعد وفاتهم.

لا شكّ أنّ بناء الأضرحة فوق القبور كان إحدى السمات الرئيسية للطرق

(1) راجع: M. A. Calikoglu، **Ikinci Bayezid ile Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Suleyman devirlerinin en buyuk mutasavviflarindan Sunbul Efendi ve Merkez Efendi'nin risimli hayati ve huviyetleri** (Istanbul، 1957); M. Z. Pakalin، «Sunbüliye-i Halvetiye،» in **Osmanli Tarihi Deyimleri ve Terimleri Sozlugu**، 2d ed. (Istanbul، 1971) 3:2941; T. Yazici، «Fetih'den Sonra Istanbul'da Ilk Halveti Seyhleri، Celebi Muhammed Cemaleddin، Sunbul Sinan ve Merkez Efendi،» **Istanbul Enstitusu Dergisi** 2، no. 10 (1956): 87—113; T. Yazici، «Sunbuliye،» **Islam Ansiklopedisi**، 11:236—38.

(2) تتخذ بعض النقوش بالخط العربي من سمات وجوه الأولياء مادة للوجه.

(3) تنصيب تاج الشرف على شاهد قبر الوليّ يتمّ حسب رتبة صاحب الضريح، فإذا كان شيخاً يحفر تاج الشرف (قلنسوة الشيخ) على رأس الشاهد، أما إذا كان درويشاً أو محبّاً فينقش شكل القلنسوة على الشاهد ذاته وهكذا.



(أ)

الشكل 6,1: شواهد لقبور الشيوخ. (أ) الشيخ سيد محمد حافظ أفندي من الطريقة الخلوتية السنبلية المتوفى عام (1882)، في مقبرة تكية درغامان، ويظهر في الصورة حفر لكلمة «هو» بصورة متقابلة ويحيط بالكلمة نقش يمثل زهرة المكحلة. الصورة بعدسة المؤلف. (ب) الشيخ سيد عبد القادر أفندي من الطريقة القادرية والمتوفى عام (1880)، في مقبرة تكية ملا شلبي، وتظهر في الصورة جملة «يا حضرة السيد عبد القادر جيلاني» محفورة داخل حلقة مزخرفة أطرافها بشعار الطريقة والتكية القادرية. الصورة بعدسة كلاوس كريسر ورينات شيلي.



(ب)

الصوفية منذ بداياتها وقد ميزتها عن باقي قطاعات المجتمع[1]، إذ لا نجد معالم مميزة لقبور رجال الدولة أو العلماء في إسطنبول، بينما نجد أضرحة تحمل أسماء

(1) من أمثلة الصوفيين الذين كان لهم صيت ذائع في إسطنبول في القرن الثامن عشر «لالي بابا»، وقد كان له تأثير كبير على السلطان مصطفى الثالث وعلى أهالي إسطنبول عموماً، حتى أن مسجداً سُمّي باسمه في تلك الفترة، ثمّ عمّم الاسم على كلّ الحيّ بعد ذلك، وقد بني ضريحه ملاصقاً لجدار المسجد ونُقل عام 1950 عندما تمّ توسيع الشارع المحاذي للمسجد.

معظم الصوفيين المشهورين سواء كانت هذه الأضرحة ضخمة أو متواضعة[1]، مما يتيح لنا فرصة تعقب هذا التقليد المعماريّ عبر مراحله المختلفة في التراث الديني العثماني الذي يشكل تقديس الأولياء وزيارة أضرحتهم جزءاً مهمّاً منه، ويضرب جذوره عميقاً في هذا التراث، حتى أن قرار إغلاق التكايا جميعها عام (1925) ومنع زيارة الأضرحة لم يثن العديد من الناس حتى هذا اليوم عن زيارة أضرحة الأولياء والتضرّع إليهم وتقديم الهدايا على أعتابهم في جميع أنحاء أنطاليا، حتى أن البعض أقام نصباً خاصّة لبعض الأولياء المحبوبين بعد عام (1925) في بعض مناطق تركيا[2].

كانت المواد المستعملة في بناء أضرحة الصوفيين، وكذلك التقنيات والمخططات والزخرفة واختيار البنية الفوقية تختلف قليلاً عن تلك السائدة في بناء أضرحة غير الصوفيين، إذ تركت المعتقدات الصوفية ومفهوم القداسة ورمزيته بالنسبة لزائري الضريح أثراً واضحاً على طريقة بناء ضريح الوليّ وما حوله من مساحات بل وأحياناً على مخطط بناء الضريح ذاته، وهناك مثالان نموذجيان لتأثير الفكر الصوفي في طريقة بناء الضريح هما: الضريح سباعيّ الجوانب في تكية أكيازيلي سلطان البكداشية، بني في النصف الأول من القرن السادس عشر، ويقع بين فارنا وبلجيك في بلغاريا[3]، أما الضريح الثاني فهو ضريح سباعي الجوانب أيضاً وموجود في تكية عبد الله بابا البكداشية وقد بني في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في كاترين

(1) لم يخلّد إلا عدد قليل من شيوخ الإسلام (أي إمام المسجد أو شيخ حلقة دراسية في المسجد) في أضرحة ضخمة، بل دُفنوا في مقابر متواضعة لا تشي بمكانة وإنجازاته.

(2) لقد اشتهر اثنان من أضرحة الأولياء بعد تأسيس الجمهورية التركية عام 1925، وهما ضريح صوفو بابا في فندكلي، وضريح تيلي بابا في روملي كافاجي.

(3) راجع: E. H. Ayverdi، **Avrupa'da Osmanli Mimari Eserleri**، **Bulgaristan-Yunanistan Arnavudluk** (Istanbul، 1982)، 4: 16—18; S. Eyice، «Varna ile Balcik Arasinda Ak Yazili Sultan Tekkesi،» **Belleten** 21(1967): 551—92.

قرب سالونيك في اليونان[1].

لم تكن المباني سباعية الجوانب مألوفة في العمارة العثمانية والعمارة التركية الإسلامية، وما تكرار هذا النموذج من المباني بعد ثلاثة قرون على الطريقة ذاتها إلا دليل واضح على أهمية الرقم سبعة الرمزية لدى الطريقة البكداشية، التي ترمز إلى مراتب[2] أهل الطرق الصوفية ودرجاتها[3].

بالنسبة لتكية شاه كولو سلطان البكداشية في إسطنبول فهي مثال واضح آخر على تطبيق رمزية الأعداد لدى الطريقة البكداشية، الذي يظهر في مخطط بناء الميدان، وهي قاعة خاصة بطقوس التكية، وتتكون من اثني عشر جداراً متلاصقاً في إشارة واضحة للأئمة الاثني عشر حسب المذهب الشيعي، تتوسطها دعامة أسطوانية، يعلوها اثنا عشر شمعداناً تضاء أثناء الطقوس الاحتفالية عند انضمام أحد الأعضاء الجدد إلى الطريقة[4].

وإذا ما أودعنا المثالين السابقين جانباً، فإنّ بناء باقي أضرحة الأولياء تخضع للتراث الصوفي من حيث إضافة ميزات خاصّة تناسب حاجات زائري الضريح مثل وجود نافذة صغيرة تطلّ على قبر الوليّ من الخارج، يقف عندها الزائر للتضرع والدعاء وطلب الشفاعة، وربما الصلاة في حضرة الوليّ، وطلب بركاته الروحية دون الحاجة إلى دخول بناء الضريح فعليّاً[5].

ويمكن تمييز نافذة التضرع هذه في معظم التكايا والأضرحة، إذ إنها أكبر حجماً من النوافذ الأخرى المعدّة للإنارة داخل الضريح أو التهوية، كما أنها مزخرفة

---

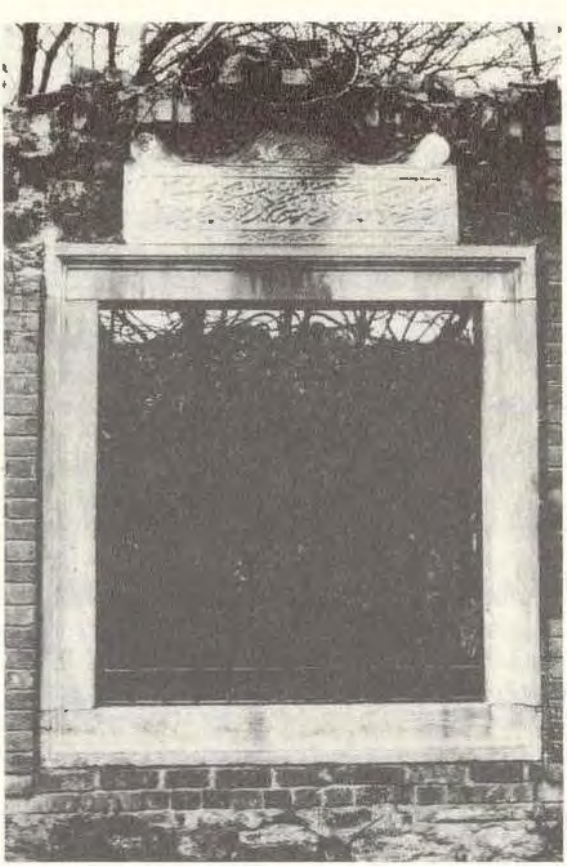
(1) راجع: Ayverdi، **Avrupa›da**، p. 235

(2) راجع: I. Z. Eyuboglu، **Butun Yonleriyle Bektasilik Alevlilik** (Istanbul، 1980)

(3) مراتب أهل الطرق الصوفية: المنتسب والمريد والدرويش والمرشد والبابا والعنكندر والقطب. (المترجم).

(4) المرجع السابق ص 312.

(5) راجع: M. Z. Pakalin، «Niyaz Penceresi،» in **Osmanli Tarihi Deyimleri ve Terimleri Sozlugu**، 2d ed. (Istanbul، 1971)، 2: 702



الشكل 6,2: نافذة الدعاء، تكية سرتاركي زاد التابعة للطريقة الخلوتية الجراحية، تعلوها لوحة تحمل اسم صاحب الضريح الشيخ محمد أمين أفندي المتوفى عام (1759) ويبدو فوق اللوحة تاج الشرف للطريقة الخلوتية الجراحية. الصورة بعدسة ر. دونميز.

بشكل مختلف لتمييزها عن باقي النوافذ، مما يمكن الزوّار من معرفتها والتوجه إليها مباشرة[1]، أما إذا كان الوليّ مدفوناً في تربة إحدى التكايا بدلاً من ضريح منفصل خاصّ به، فإننا نجد أيضاً مثل هذه النوافذ في أحد جدران التكية بحيث تطلّ النافذة على الشارع العامّ من الخارج وعلى قبر الوليّ المدفون في التكية من الداخل، وهكذا يمكن لحجاج التكية وزوار القبر أن يطلوا على وليّهم ويتضرّعوا

(1) نُقشت أسماء الأولياء فوق هذه النوافذ.



الشكل 6,3: رموز الطريقة القادرية. (أ) شعار الطريقة القادرية محفوراً على أحد نوافذ الضريح المطلة على القبر يعود تاريخه إلى عام (1870). (ب) تاج الطريقة القادرية مسكوباً فوق قضيب حديديّ حول ضريح الشيخ في تكية كاباكولاك القادرية. (الصور بعدسة المؤلف).

إليه من خارج التكية دون الحاجة إلى دخول التكية فعليّاً والإخلال بنظام الحياة اليومية لقاطنيها. هناك أيضاً خاصية أخرى تتميز بها أضرحة الأولياء دون غيرها من الأضرحة، وهي وجود مساحات فارغة ملحقة بالضريح[1]، فضريح الوليّ قد يضمّ بالإضافة إلى رفات الوليّ، رفات أفراد عائلته المباشرين كالزوجات والأبناء والوالدين، وقد يضمّ فيما بعد رفات خلفائه الروحيين وأتباعه، وهكذا فإن هذا الضريح مرشح دائماً للتوسع عبر السنين.

أمّا أهمّ الملامح التي ميّزت أضرحة الأولياء عن غيرها فهي وجود تلك الزخارف الخاصّة بها والتي تضفي هالة من القداسة على الضريح وصاحبه. فهناك شعار الطريقة التي يقودها الوليّ ويسمّى «تاج الشرف» ولا بدّ أن يكون محفوراً على الضريح، وهناك أيضاً زخارف بالحروف العربية قد تكون آيات من القرآن أو أبياتٍ شعريّة للوليّ تزيّن الضريح، كما شكلت الزخارف الشجرية على الجدران الداخلية والخارجية للضريح، وكذلك القضبان المزخرفة حول النوافذ والأبواب والأعمدة المقببة التي تحيط بمدخل الضريح دليلاً على وجود أحد الأولياء المعروفين في هذا المكان، (انظر الشكل 6,3، 5,3).

وإلى جانب النقوش التي تشير إلى تاريخ بناء الضريح يوجد أيضاً زخارف تشترك فيها أضرحة الأولياء مع القبور التركية الإسلامية الأخرى. وقد استعمل البناءون موادّ مختلفة في بناء هذه الأضرحة وزخرفتها، وقد تكون الحجر والخشب والزجاج والخزف وغيرها، وعادة ما تدور موضوعات الزخرفة حول آيات من القرآن تعبر عن الأفكار والمعتقدات الصوفية في الحياة الدنيا الفانية مقابل الخلود الأبديّ في الآخرة، الذي يسعى إليه جميع الصوفيين، وتحمل العوارض الخشبية حول الضريح نقوشاً بأسماء الله الحسنى واسم النبي محمد وخلفائه الأربعة، وتتكرّر كذلك أسماء الحسن والحسين في زخارف

(1) تميزت تربة مولانا في قونيا بروعة العمارة والزخرفة، وتشكل استثناءً في هذا المجال.

بديعة بالخط العربي تزين الضريح، وإلى جانب الزخارف الخطية نجد رسومات تمثل الأماكن المقدسة عند المسلمين مثل مكة والمدينة، ورسومات تمثل النبي محمد.[1] أمّا في الأضرحة الموجودة داخل التكايا فإنّ أسماء الأولياء والشيوخ المتعاقبين على الطريقة التي تتبعها التكية تنقش على عوارض خشبية بارزة فوق الضريح، وقد يكون ذلك جزءاً من التبجيل والتقديس لهؤلاء الأولياء أكثر من كونه زخرفة إضافية، إذ تشعّ هذه الأسماء بالبركة التي تعمّ الضريح وزواره حسب اعتقاد الدراويش[2].

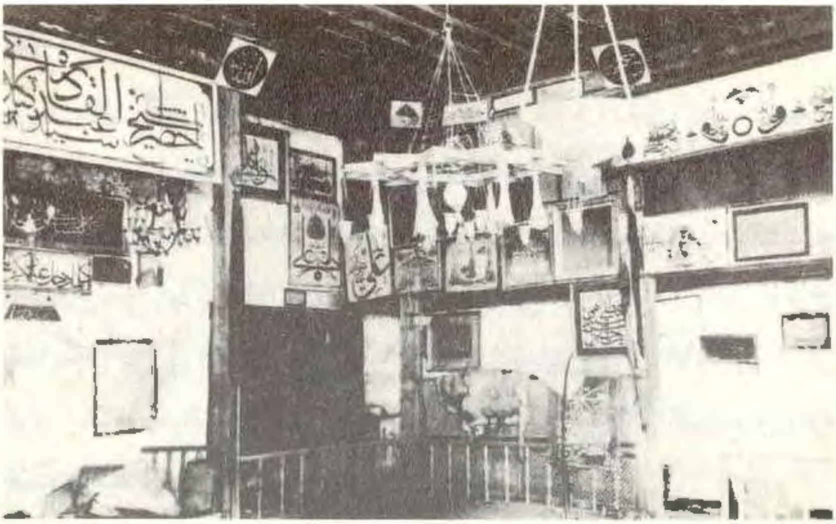
لم تقتصر هذه الزخارف على الأضرحة فقط، بل كانت تزين أجزاء اخرى من التكية مثل القاعات المخصّصة للطقوس والعبادة (انظر الشكل 6,4) خاصة رمز التكية (تاج الشرف) مرفقاً باسم الوليّ مؤسّس الطريقة، وهناك رموز وشخصيّات أخرى تتكرّر في الزخارف الموجودة في التكايا مثل الرّسومات التي تمثل الإمام عليّ وجمله، وهناك أيضاً عدد من رسومات الأسد الذي يرمز لعليّ (الإنسان الكامل) حسب المعتقدات الصوفية[3]، ولا بدّ أن نشير كذلك إلى ترتيب كتابة أسماء الأولياء أو الشيوخ على الألواح المعلقة، إذ لا بدّ أن يعلق اللوح الذي يحمل اسم الوليّ مؤسّس الطريقة الأول فوق جميع الأسماء الأخرى التي يجب أن تليه ولا تسبقه أبداً أو تُعلق فوقه.

أمّا ممتلكات الطريقة الرمزية مثل تاج الطريقة وعصا الوليّ والأعلام، فقد كانت تُصف بطريقة معينة على لوح خاصّ أو طاولة صغيرة إمّا في الضريح أو في قاعة الطقوس الرئيسية في التكية، وفي طرق أخرى كانت ممتلكات التكية

(1) راجع: M. Z. Pakalin، «Hilye،» in **Osmanli Deyimleri ve Terimleri Sozlugu**، 2d ed. (Istanbul، 1971)، 1: 842

(2) هناك اعتقاد شائع بين الصوفيين في إسطنبول، بأن روح الوليّ تسكن نوعاً من الطيور التي تحوم دائماً فوق اللوحة التي تحمل اسمه وهي التي تحمل طلبات المؤمنين وترفع صلواتهم وأدعيتهم إلى الله.

(3) راجع: M. Aksel، **Turklerde Dini Resimler** (Istanbul، 1967)



(أ)



(ب)

الشكل 6,4: ألواح مزخرفة بالخط العربي في التكايا. (أ) قاعة التوحيد خانة في تكية كاباكولاك القادرية نلاحظ فيها وجود عدد من اللوحات المعلقة وقد خُطَّت عليها أسماء الأولياء، والشيوخ، ويبدو الضريح ظاهراً على يمين المحراب. (هذه الصورة موجودة ضمن أرشيف متحف إسطنبول للآثار، 1939)، ومن الجدير بالذكر أن هذه التكية قد أزيلت، ولم يعد لها وجود في إسطنبول. (ب) لوحة بالخط العربي تمثل اسم السيد أحمد الرفاعي بالحروف المتشابكة، ويظهر الاسم على جانبي اللوحة إشارة إلى وصول الرفاعي إلى القطبية[1] مرتين، وأما الأعلام فترمز للرفاعي حيث يطلق عليه أبو العلمين. الصورة عن م. أكسيل، «الرسومات الدينية التركية» (إسطنبول 1967).

---

(1) القطبية: أعلى مراتب التصوف وأعلى مقام في الولاية، والقطب أو الغوث هو من جمع الأحوال والمقامات جميعاً، أعطاه الله تعالى العلـم الأعظم من لدنه، فهو الإنسـان الكامل، ومرآة صادقة لذات الله. (المترجم).

ورموزها تعلق على الجدران بشكل متناسق، وقد تكون طريقة عرض هذه الرّموز مماثلة للنموذج الأوروبي الذي تمّ اتباعه في كثير من قطاعات المجتمع العثمانيّ بعد فترة الإصلاحات[1].

ومن المظاهر الأخرى التي ميّزت أضرحة الأولياء عن غيرها الكسوة التي تغطي تابوت الوليّ تبعاً لتقاليد الطريقة التي ينتمي إليها، إذ يُلف التابوت بملابس الوليّ التي كان يرتديها في حياته، مثل عباءته وقميصه وجميعها ملابس مقدّسة؛ لأن الوليّ كان يستعملها، وهناك أيضاً مسباح الوليّ الذي يُسجى وسط التابوت، بينما يقف عكازه على أحد جانبي التابوت، وتعلق عصابة رأسه في مقدّمة التابوت[2]، وإذا ما اشترك الوليّ في إحدى المعارك فإنّ رايته تبقى مطوية إلى جانب ضريحه، وبترتيب متعلقات الوليّ في ضريحه بهذه الطريقة يحافظ الدراويش على فكرة خلود الوليّ، إذ تطوف روحه حول ضريحه لتبارك زائريه، وتساعد من ينشدون مساعدته، ويحمي من يلجأون إليه، ويهدي من ينشدون مشورته، لذلك لا بدّ من أن نذكر أنّ الدراويش يقدمون التحية والإجلال لضريح الوليّ المتوفى قبل الدخول عليه، كما كانوا يقدمونها له في أثناء حياته قبل أن يدخلوا قاعته الخاصّة، أما بالنسبة للعامّة فإنّ متعلقات الدرويش ذاتها تدخل ضمن نطاق التقديس والتبجيل، ويعتقد الكثيرون أن لها طاقات علاجية خاصة، وتختلف مظاهر تقديس هذه المتعلقات من طريقة لأخرى و من منطقة لأخرى[3]، وهناك اعتقاد في بعض المناطق أن الولي الراقد

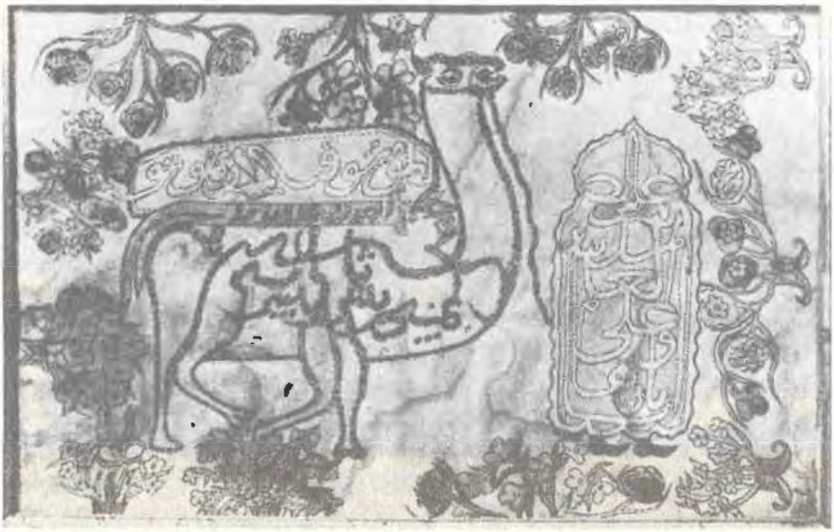
(1) لم نجد ضمن مقتنيات التكايا ما يعود تاريخه إلى ما قبل فترة الإصلاحات.

(2) راجع: Pakalin، **Osmanli Tarihi**، «cile،» «halvet،» pp. 370 – 73، 713، 714

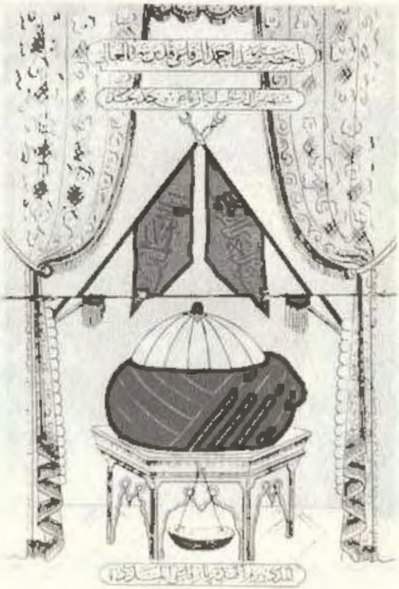
(3) يعتبر تقليد وزيارة آثار النبي والتبرّك بما خلفه من قطع الملابس أو السيوف وكذلك خاتم النبوة، من التقاليد الراسخة في الثقافة التركية الإسلامية، وتوجد كل هذه المقتنيات الثمينة في المتاحف والمساجد التركية مثل قصر توب كابي، بالإضافة إلى بعض من شعر اللحية الشريفة، وعمّة النبي أو تاج الشرف، وكلها تعتبر من المقدسات التي يزورها الناس بشكل دوريّ وخاصة في رمضان أو المناسبات الدينية الأخرى.



(أ)



(ب)



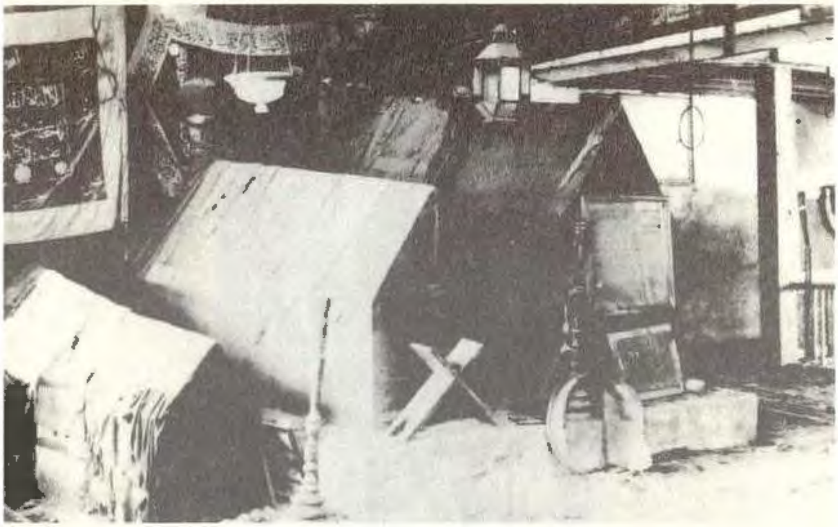
(ج)

الشكل 6,5: نقوش تعبيرية. (أ) جملة «يا علي» منقوشة بصورة وجه آدميّ، وصورة لوجه الإمام عليّ بجذع أسد يرافقه سيف عليّ الأسطوري. (الصورة عن م. أكسيل، «الرّسومات الدينية التركية»). (ب) نقش يمثل أسطورة «عليّ يحمل تابوته» عن م. أكسيل، «الرّسومات الدينية التركية»). (ج) رموز الطريقة الرفاعية، حيث يظهر تاج الشرف في الوسط موضوعاً على منضدة معلق بها كشكول[1] وتظهر في الخلفية رايتان للطريقة، عُلق فوقهما أسماء وألقاب الوليّ السيد أحمد الرفاعي. الصورة من رنفياكوغلو، «الإسلام التركي».

(1) الكشكول: إناء كان يستعمله الدراويش لجمع الصدقات. (المترجم).

في تابوته يعود أحياناً للحياة للمشاركة في بعض الطقوس الدينية.

لقد بنيت معظم أضرحة الصوفيين العظام داخل التكايا التي أنشأوها والمعروفة بالأستانة، وهي عادة البيت الأول للطريقة، والمرجع الأساسيّ لها، ومن ثمّ توسّعت هذه التكية وامتدّت وأضيف إليها عدد من المباني الأخرى التي جاءت تلبية لحاجات الحجّاج والزوّار الذين يؤمون هذه التكية للصلاة



الشكل 6,6: منظر للتربة في تكية كاباكولاك القادرية، تظهر التوابيت مغطاة ببعض ملابس الأولياء ومسابحهم وحولها الرايات الخاصة بالطريقة. الصورة أرشيف متحف إسطنبول للآثار، 1939).

وقراءة القرآن وزيارة ضريح الوليّ والتبرك به، وتقديم الأضاحي والتعبد، وقد يقيمون لبضعة أيام إذا كانت التكية بعيدة عن العمران، وتعدّ تكية مولانا في قونيا خير مثال على ذلك، إذ قامت هذه التكية بالأساس حول قبر مولانا جلال الدين الرومي وقد توسّعت فيما بعد وأصبحت تكية ضخمة، يؤمها الزائرون من جميع الأصقاع (انظر الشكل 4,5، 4,6)، وهناك أيضاً تكايا أخرى أكثر تواضعاً وأقلّ حجماً، لكن بغض النظر عن حجم التكية فإن التربة أو الضريح يبقى دائماً نواتها الأساسيّة.

توجد علاقة مكانية جدلية بين الضريح والقاعة الرئيسة المخصّصة للتعبد في التكية مهما كانت تسميتها سواء كانت الميدان، أو السمعخانة، أو التوحيد خانة[1]، وتستمدّ هذه القاعة قدسيّتها وحرمتها من ضريح الوليّ وبركاته،

(1) تسمّى قاعة الطقوس بقاعة السمعخانة لدى المولوية، والميدان لدى البكداشية والتوحيد خانة لدى الطرق الصوفية الأخرى.

وحتى في أقدم التكايا كانت قاعة الصلاة والطقوس تبنى بجانب الضريح، يربطهما مبنى ثالث صغير أو مجرّد ممرّ يصل بينهما، وقد يحتويهما المبنى ذاته.

سنقوم في هذا البحث بفرز التكايا إلى ثلاثة أنواع تبعاً للعلاقة المكانية بين الضريح وقاعة الطقوس والعبادة داخل التكية، ومن هنا تنقسم التكايا إلى ثلاثة أنواع: النوع الأول هو التكايا ذات الطابقين حيث السمعخانة والضريح في طابقين منفصلين، والنوع الثاني هو التكايا ذات الطابق الواحد، يفصل بين السمعخانة والضريح حاجز صغير أو قاطع مزخرف أو تكون القاعة أعلى قليلاً من موقع الضريح، أما النوع الثالث فهو التكايا ذات الطابق الواحد أيضاً ولكن الضريح يقع في مكان منفصل إلى شرق المحراب، يربط بينه وبين القاعة ممرّ صغير، ويناسب كل نوع من هذه التكايا الطقوس المتبعة في الطريقة التي تتبعها التكية، إذ لا بدّ أن يجير المكان والبناء لخدمة الطقوس المنشودة، غير أنّ عدداً من هذه التكايا كانت بالأساس مبانيَ لخدمة أغراض أخرى، قطنها الدراويش بعد دخول العثمانيين إلى أنطاليا، لذلك كان يجب على المعماريّ المكلف بإعادة تصميم التكية أن يربط بين القاعة والضريح بطرق مختلفة قد تكون مبتكرة أحياناً لتناسب حاجات التكية وطقوسها وزائريها.

أنواع التكايا

تعدّ التكايا ذات الطابقين الأكثر شيوعاً بين الأنواع الأخرى، يقع ضريح الوليّ في الطابق الأول وقاعة الطقوس فوقه مباشرة في الطابق الثاني، ومن الأمثلة الواضحة على هذا النوع، تكية المولوية في إمراحور في يسكيدار التي بناها (عام 1793) الشيخ سيد نعمان دادا أفندي المتوفى عام (1799)، وأعاد ترميمها محمد الثاني عام (1834– 1835)، ورممت ثانية عام (1872). يحتل الضريح في هذه التكية الطابق الأرضي بينما بنيت السمعخانة في الطابق العلوي. أما المثال

الثاني فهو تكية الشيخ محمد الجيلاني القادري في بورصا التي أنشئت بعد الفتح العثماني لإسطنبول، وتمّ ترميمها من قبل محمد الثاني عام (1830– 1831)[1]، وفي هذه التكية يحتلّ ضريح الشيخ محمد الجيلاني مؤسّس التكية وضريح ابن أخيه الشيخ علي الجيلاني مدخل التكية من الجهة اليمنى، وبنيت قاعة التوحيد خانة التي تستعمل الآن كمسجد فوق الضريحين في الطابق الأول. (انظر الشكل 6,7).

وتعود أصول هذه الطريقة في تصميم التكية إلى بدايات العمارة الإسلامية التركية، فقد كانت هذه الأضرحة تودع في أقبية تحت المبنى، يعلوها مكان للصلاة به محراب يحدد القبلة[2]، ويستعمل هذا الطابق كمقام أو مزار لاستقبال الحجاج الساعين إلى قبر الوليّ، ويُذكّر هذا التصميم بأقبية الكنائس التي كانت موجودة في إسطنبول قبل وصول العثمانيين إليها.

هناك نوع آخر من التكايا تضمّ ضريح الوليّ جنباً إلى جنب مع قاعة الصلاة في الطابق نفسه، لا يفصلهما إلا حائط أو حاجز بسيط فيه نوافذ وأبواب تيسر رؤية الضريح من القاعة والنفاذ إليه بسهولة، ومن أمثلة هذا النوع تكية سنان في يوب، وقد أنشئت في منتصف القرن السادس عشر على يد الطريقة الخلوتية السنانية، وقام محمد الثاني (1808 – 1839) بترميمها، ورممت مرة أخرى خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر[3]، وتمّ إعادة بناء قسم الحريم والسلاملك بالكامل، غير أن التربة وقاعة التوحيد خانة لم تُمسا خلال عمليات الترميم، وحافظتا على حالتهما وتصميمهما الأصليين.

(1) راجع: M. A. Ayni، **Abd-al-Kadir Guilani** (Paris، 1938)

(2) راجع: M. O. Arik، «Erken Devir Anadolu-Turk Mimarisinde Turbe Bicimleri،» **Anadolu Arastirmalari Dergisi** 9 (1969); 57—100; M. Sozen، «Anadolu'da Eyvan Tipi Turbeler،» **Anadolu Sanati Arastirmalari** 1(1968); 167—210.

(3) راجع: Bursali Mehmet Tahir Efendi، **Osmanli Muellifleri** (Istanbul، 1975)، 1: 213 – 14



الشكل 6,7: الجهة الشرقية من تكية الشيخ محمد جيلاني، تظهر نوافذ التوحيد خانة في الطابق العلويّ، بينما تظهر النافذة المقوسة في الطابق السفليّ، وهي المخصّصة للعامّة للنظر إلى التربة التي تضمّ ضريح الوليّ. (الصورة بعدسة المؤلف).

وتحتوي التربة على قبر مؤسّس الطريقة إبراهيم يمي سنان المتوفى عام (1551) وخلفائه، وتقع التربة في الجهة القبلية من التكية بموازاة المحراب، وهناك درج يؤدي إليها نزولاً، كما توفر النوافذ الموجودة على جانبي المحراب مجالاً لرؤية الأضرحة داخل التربة، وهناك نوافذ أخرى في التربة تطلّ على مقبرة المسجد داخل التكية ونوافذ أخرى تطلّ على الشارع خارج التكية بحيث يمكن لزوار الضريح أن يسلموا على الوليّ الراقد في التربة أو يتضرعوا إليه متى شاؤوا دون الحاجة إلى دخول التكية. (انظر الشكل 6,8، 6,9).

هناك تكية أخرى تندرج تحت هذا النوع من التكايا وهي تكية شاه سلطان في بحري يوب التي بنتها ابنة سليم الأول شاه سلطان في النصف الأول من القرن السادس عشر، تضمّ هذه التكية رفات الشيخ السابع عشر للطريقة الخلوتية السنبلية الشيخ مبركيزاد أحمد أفندي المتوفى عام (1813) والذي عُيّن

شيخاً للطريقة من عام (1778) وحتى عام (1813)، ويقع الضريح في الزاوية الجنوبية الشرقية للتوحيد خانة التي استعملت كمسجد أيضاً أثناء التجديدات التي قام بها محمد الثاني عام (1835) ومصطفى الثالث في الفترة ما بين عامي (1766– 1774) عندما أضيفت بعض المباني للتكية، وهناك نافذة في جدار المحراب تطلّ على الضريح، وله باب من الجهة الشرقية (انظر الشكل 6,10).

بالنسبة لتكية يحيى أفندي التي استعملتها الطريقة النقشبندية والقادرية الموجودة في شيراجان بشكتاج فقد بناها سليمان الأول في النصف الأول من القرن السادس عشر، ثمّ أعيد ترميمها في عهد السلطان عبد العزيز عام (1873) ومرة أخرى في عهد السلطان عبد الحميد الثاني عام (1905)، وقد بنى ضريح الشيخ يحيى أفندي (1496– 1569) المعماريُّ المعروف سنان في عهد سليم الثاني، وقد قام بضمّ قبر الوزير غوزليج علي باشا إلى قاعة التوحيد خانة بإضافة هيكل خشبيّ جديد غيّر الكثير من معالم التكية الأصلية، وبدت التوحيد خانة كأنها أضيفت فوق موقع القاعة الأصلية للصلاة، وقد تمّ تكبير حجم نوافذ التربة من الجهة الجنوبية المواجهة للتوحيد خانة، وكذلك النوافذ الموجودة في الجهة الشمالية المواجهة لمدخل التكية، وقد حدث ذلك في القرن التاسع عشر، أما مدخل الضريح فيقع في الجهة الشرقية. (انظر الشكل 6,11).

بنيت التكية الخلوتية النصوحية في يسكيدا، وعرفت باسم تكية نصوحي زاد عام (1685)، على يد الوزير الأكبر صلاح دار نصوح باشا، وأعيد ترميمها بالكامل على يدي أبو بكر رستم باشا عام (1863)[1]، ويقع ضريح الشيخ محمد نصوحي أفندي المتوفى عام (1717) في الجهة الشرقية من التوحيد خانة، يربط بينهما جدار تتخلله نافذة كبيرة يمكن الإطلال منها على الضريح من داخل قاعة التوحيد خانة. (انظر الشكل 6,12).

(1) انظر المرجع السابق ص 166 – 167.

وفي المجموعة نفسها من التكايا، هناك تكية الشيخ عطا الله أفندي في كانليجا، وقد بنيت في النصف الثاني من القرن الثامن عشر بناءً على رغبة الشيخ سيد محمد عطا الله أفندي شيخ الطريقة النقشبندية آنذاك، ولكن التكية آلت لاحقاً للطريقة الخلوتية الشعبانية، وقد أعيد ترميم هذه التكية للمرة الأخيرة في أواخر القرن التاسع عشر، وفي هذه التكية يتصل الضريح بقاعة التوحيد خانة من الجهة الشمالية الشرقية ويربطهما باب جانبي ونافذة، وهناك نوافذ أخرى وباب على الجدار الخارجي للتربة يشكل مدخلاً للتربة من الخارج. (انظر الشكل 6,13).

هناك تكايا أخرى ذات طابق واحد، يضمّ الضريح والتوحيد خانة دون أن يفصلهما أيّ جدار، بل مجرّد حواجز خشبيّة بسيطة أو مجموعة من الأعمدة، ومن الأمثلة الواضحة على هذا النوع، تكية سيد نظام التابعة للطريقة الخلوتية الشعبانية في سلفريكابي خارج أسوار إسطنبول، وقد بنيت هذه التكية في منتصف القرن السادس عشر، واتخذت شكلها الحاليّ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، أما ضريح الوليّ مؤسّس التكية الشيخ سيد ناظم الدين أحمد المتوفى عام (1568)، وأضرحة ثلاثة من خلفائه فتحتلّ الجهة الغربية من التوحيد خانة على منصّة مرتفعة قليلاً عن مستوى قاعة التوحيد، ولا يفصلهما إلا مجموعة من الأعمدة الخشبيّة القصيرة. تقع تكية جاني أفندي (حلاج بابا) ضمن هذه الفئة أيضاً، وقد بناها عبد الحي زاد شيخ عبد الحليم أفندي من الطريقة الجلوتية في الربع الأول من القرن السابع عشر، ثمّ انتقلت التكية إلى السعديين في بداية القرن التاسع عشر، وأعيد ترميمها للمرة الأخيرة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وأزيلت عام (1960)[1]، وقد كانت الأضرحة تقع

(1) راجع: K. Senocak، **Kutb-ul Arifin Seyyid Aziz Mahmud Hudayi (Hayati- Menakibi- Eserleri)** (Istanbul، 1970); H. K. Yilmaz، **Aziz Mahmud Hudayi ve Celvetiyye Tarikali** (Istanbul، 1982).



(أ)

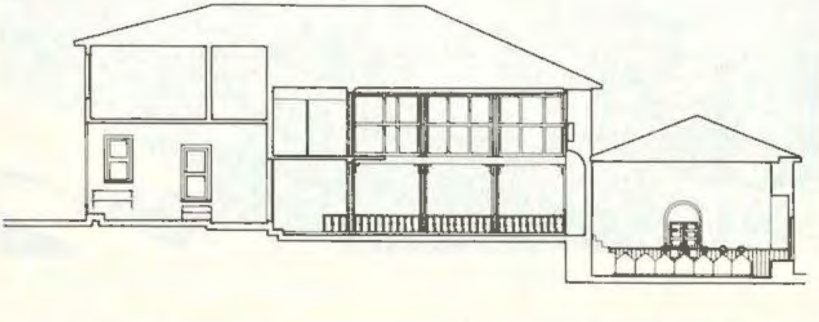


(ب)

الشكل 6,8: تكية يمي سنان في دوك مسيلر يوب. (أ) قاعة التوحيد خانة تظهر فيها نوافذ على جانبي المحراب تطل على التربة، وهناك مدخل جانبي إلى اليسار يؤدي إليها. (ب) مخطط للطابق الأرضيّ يوضح التربة والتوحيد خانة وقسم الحريم. (الصورة بعدسة المؤلف، والمخطط للوري ليتزك عن المؤلف).



(أ)



(ب)

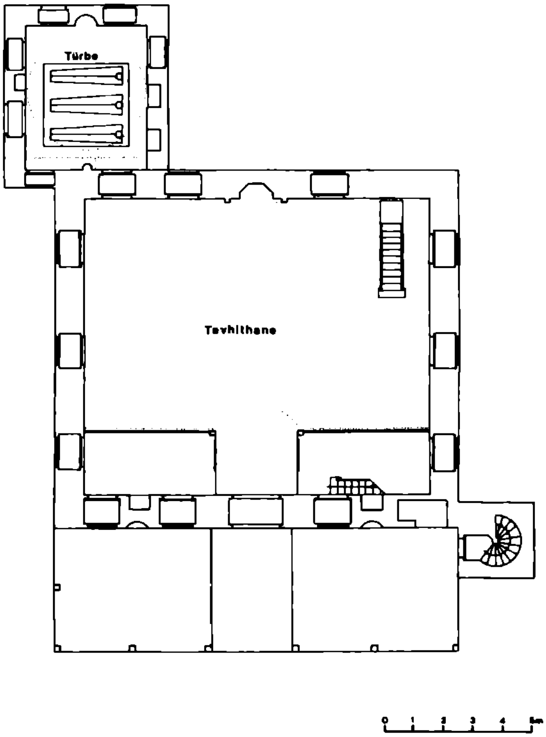
الشكل 6,9: تكية يمي سنان في دوك مسيلر يوب. (أ) صورة للتربة يظهر فيها ضريح ضخم للشيخ إبراهيم يمي سنان، وأضرحة أخرى أصغر حجماً لخلفائه ونسائه. (الصورة بعدسة رايموند ليفشيز). (ب) رسم مقطعي يوضح التربة والتوحيد خانة والحريم. (الرسومات للوري ليتزك عن المؤلف).



(أ)

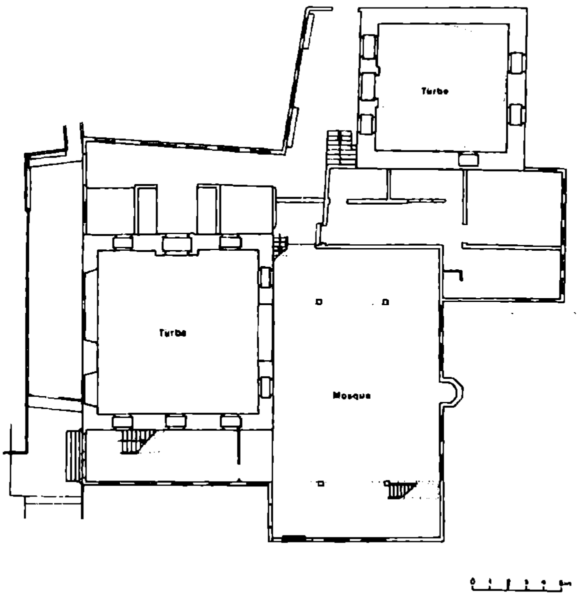
الشكل 6,10: تكية شاه سلطان في بحري يوب. (أ) منظر للتكية من الجنوب الشرقي، تظهر فيها تربة ميركيزاد شيخ أحمد أفندي إلى اليسار، أما التوحيد خانة ففي المنتصف، ويظهر على اليمين مبنى خشبيّ لاستضافة الأعيان غير أن هذا المبنى أزيل ولم يعد موجوداً الآن في الموقع. (الصورة من أرشيف متحف إسطنبول للآثار 1947). (ب) مخطط للتوحيد خانة والتربة. (الرسم للوري ليتزك عن المؤلف).

في الجهة الغربية من التوحيد خانة كجزء منها لا يفصلها عنها أيّ جدار بل مجرّد أعمدة خشبيّة قصيرة، كباقي تكايا هذه الفئة. (انظر الشكل 6,14).



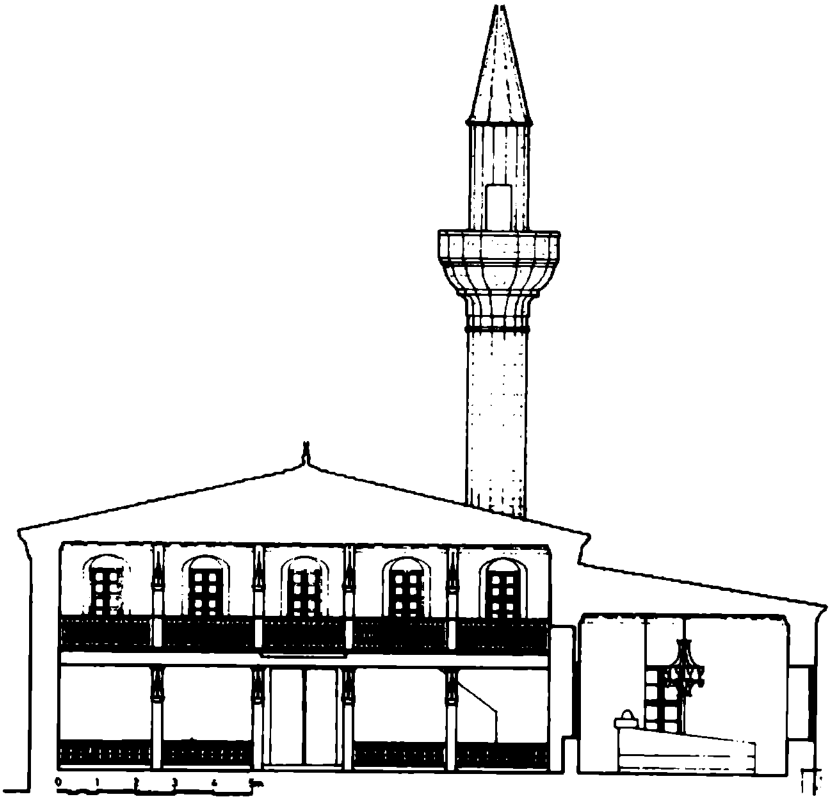
(ب)

وعلى النّسق ذاته تصطفّ أضرحة الشيخ محمد نور الدين الجراحي (1678–1720) وخلفاؤه وعائلاتهم على الجهة الغربية من التوحيد خانة في تكية نور الدين الجراحي التابعة للطريقة الخلوتية الجراحية في كاراجومردك، وقد بنيت هذه التكية عام (1703)، وأعيد ترميمها خلال القرن الثامن عشر والتاسع عشر، ومما يلفت النظر في هذا التكية أنّ ممرّاً صغيراً كان يفصل بين التربة والتوحيد خانة في السابق، لكن هذا الممرّ أزيل بعد الترميمات التي حدثت لتنضمّ التربة إلى التوحيد خانة في قاعة واحدة. (انظر الشكل 5,3).



الشكل 6,11: مخطط لتكية يحيى أفندي بشكاتاج يوضح التوحيد خانة وأضرحة الشيخ يحيى أفندي وغوزليج علي باشا، وتظهر كذلك المكتبة. (الرسومات للوري ليتزك عن أرشيف فاكيفلار، إسطنبول).

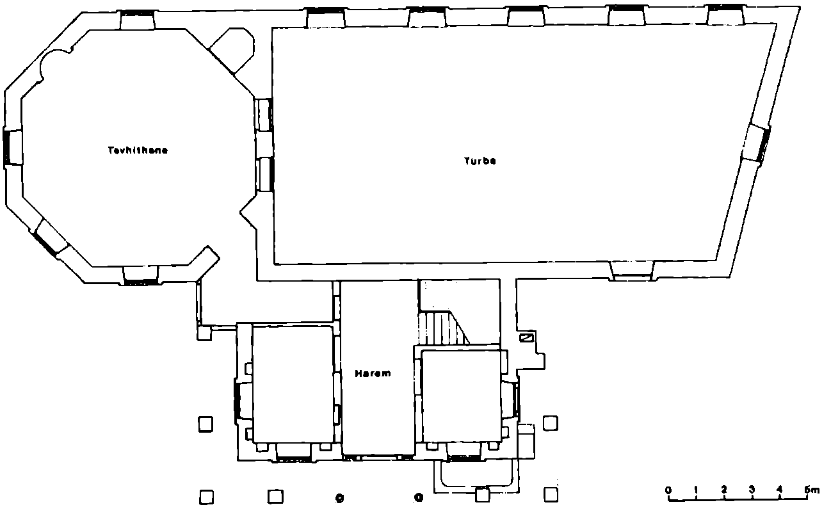
أنشأ الشيخ حاج يوسف رضا أفندي تكية الشيخ حافظ أفندي في المنزل خانة- يسكيدار عام (1732)، وتمّ ترميمها للمرّة الأخيرة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، غير أن هذه التكية أزيلت ولم تعد موجودة الآن، وقد كانت في السابق التكية الرئيسة للرفاعية في إسطنبول، وكانت تضمّ تربة للأضرحة داخل التوحيد خانة دون فواصل بينهما، وكانت التربة تحتلّ الجهة الشمالية الغربية من التوحيد خانة. أما الأضرحة في التكية الخليوية في السليمانية فقد كانت تحتلّ الجهة الشرقية من التوحيد خانة، وقد أنشئت هذه التكية في النصف الثاني من القرن السادس عشر على يدي الشيخ يعقوب أفندي (1510- 1588) الذي كان شيخ الطريقة الخليوية آنذاك، وقد أعيد ترميمها عدّة مرّات كان



الشكل 6,12: رسم مقطعيّ للتوحيد خانة والتربة في تكية نصوحي زاد- يسكيدار. (الرسومات من أرشيف جامعة سنان معمار).

آخرها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر[1]، وبقيت التربة تحتلّ مساحة مستطيلة في الجهة الجنوبية الشرقية، تبدأ من المحراب وتصل إلى الشارع المحيط بالتكية، وهناك بالطبع نوافذ تطلّ على الشارع، تمكن العابرين من إلقاء فروض

(1) راجع: A. Golpinarli، **Melamilik ve Melamiler** (Istanbul، 1931)، pp. 34—228; Y. Z. Inan. **Islam'da Melamiligin Tarihi Gelisimi** (Istanbul، 1976)، pp. 102—53; H.J. Kissling، «Zur Geschichte des Derwishchordens der Bajramijje،» **Sudostforschungen** 15 (1956); 237ff.



الشكل 6,13: تكية الشيخ عطا الله أفندي- كانليجا، ويظهر مخطط الطابق الأرضي، الذي يحتوي على التوحيد خانة والتربة والطابق السفليّ للحريم. (الرسومات للوري ليتزك عن المؤلف).

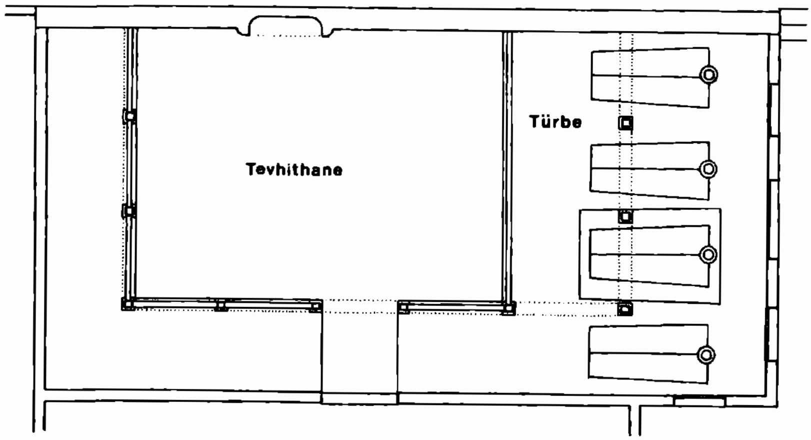
الولاء والتبجيل لأصحاب الأضرحة في الداخل، (انظر الشكل 6,16).

قام مالكوش محمد أفندي (الباش خليفة) في فرقة الجناسرية، وهي إحدى فرق الجيش العثمانيّ ببناء تكية ياني كابي مولوي خانة خارج أسوار إسطنبول عام (1599)، وقد أعيد ترميمها بالكامل على يد محمد الثاني، وأضيفت إليها أجزاء جديدة لتوسعة السمعخانة والتربة وقسم الحريم ما بين عامي (1816-1817)، وكانت التربة تقع في الجهة الشرقية من السمعخانة على مستوى أعلى قليلاً، وتفصلهما بضعة حواجز خشبية بسيطة، وكان للتربة نوافذها التي تطلّ على الشارع كما هي الحال في التكايا الأخرى. (انظر الشكل6,17)، غير أن هذه التكية دُمّرَت بالكامل في حريق كبير في الستينيات.

إن من أكثر التكايا المثيرة للاهتمام في هذه المجموعة تلك التكايا التي تمّ فيها الاستغناء عن جدار المحراب تماماً، ولم يبق منه إلا عمودان يمثلان إطار

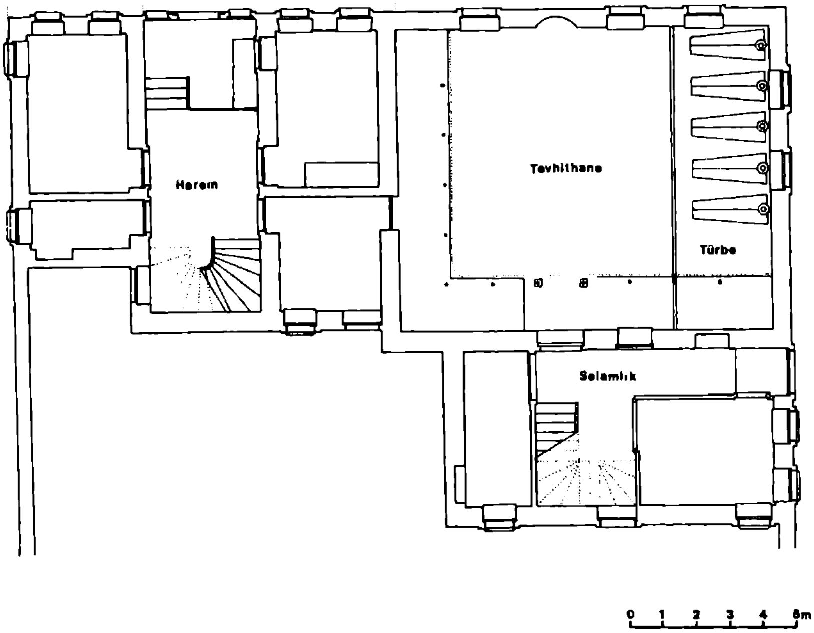


(أ)



(ب)

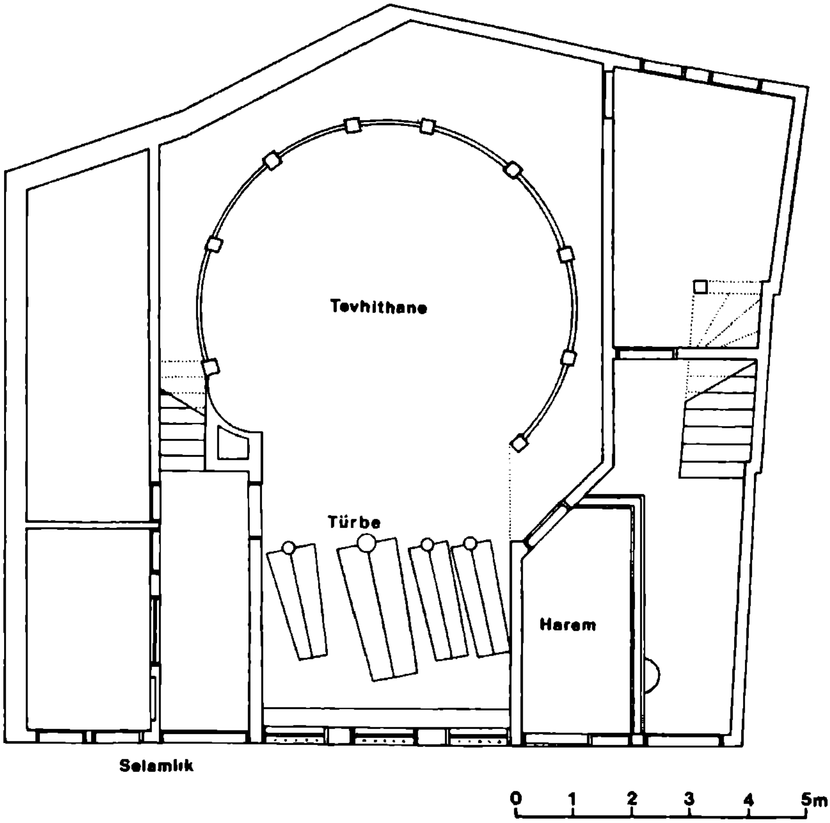
الشكل 6,14: تكية جاني أفندي – يسكيدار. (أ) رسم مقطعي للتوحيد خانة والتربة. (ب) مخطط للتوحيد خانة والتربة. (الرسومات للوري ليتزك من أرشيف فاكيلفار، إسطنبول).



الشكل 6,15: مخطط لتكية كرتال بابا – يسكيدار، يظهر فيه التوحيد خانة والتربة والسلاملك، وجزء من قسم الحريم. (الرسومات للوري ليتزك عن أرشيف جامعة سنان معمار).

المحراب فقط، ويفصلان بين قاعة الصلاة والتربة، بحيث تصبح الأضرحة في مواجهة المصلين تماماً، وهناك ثلاث تكايا من هذا النوع في إسطنبول، تكية عثمان أفندي الهاشمي في قاسم باشا، وتكية سالجي زاد في إغريكابي، وتكية الشيخ حسين أفندي في بيلارباي.

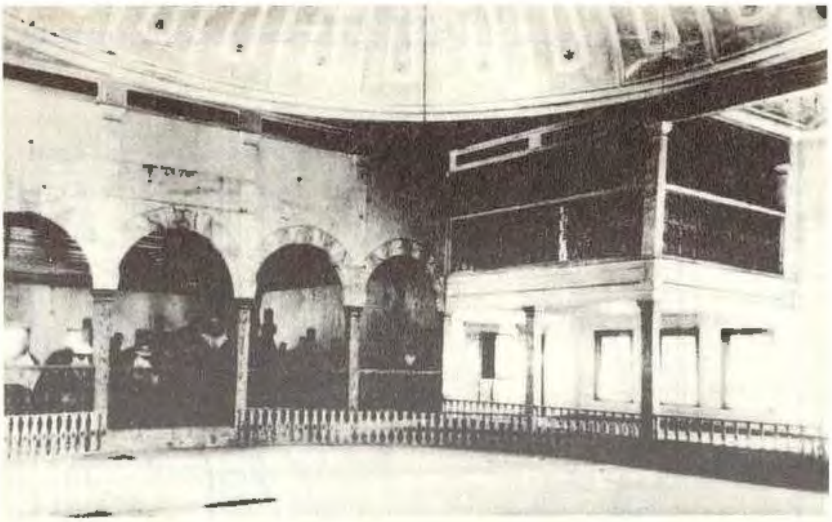
بالنسبة لتكية عثمان أفندي الهاشمي فقد أنشأها شيخ الطريقة البيرمية، سيد هاشمي عثمان أفندي المتوفى عام (1594)، وقد استولت عليها لاحقاً الطريقة الخلوتية والقادرية، ورغم العديد من الترميمات والتجديدات التي أجريت على التكية، إلا أن الهيكل الأساسيّ للتوحيد خانة والتربة بقي على



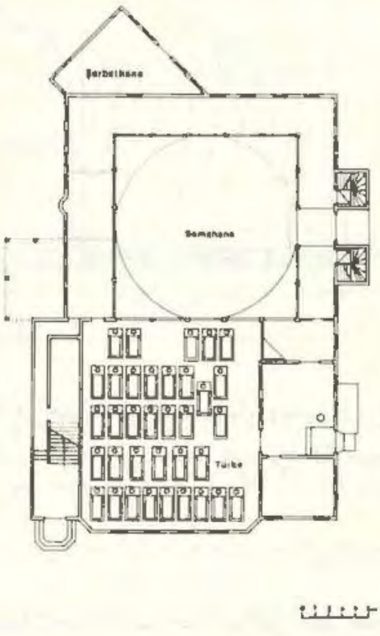
الشكل 6,16: مخطط للتكية الخلوتية في السليمانية، ويظهر فيه التوحيد خانة، والتربة، والسلاملك، وجزء من قسم الحريم في الطابق السفليّ. (الرسومات للوري ليتزك عن المؤلف).

حاله ولم يُمسّ، فالمساحة المتاحة للأضرحة أكبر من تلك المخصّصة للصّلاة وتقع خلف المحراب مباشرة على مستوى منخفض قليلاً عن مستوى قاعة الصلاة على غير العادة في مثل هذه التكايا.

أما تكية سالجي زاد فقد أنشأها حرامي أحمد باشا المتوفى عام (1599) في النصف الثاني من القرن السادس عشر، وقد قامت التكية أولاً كمسجد،

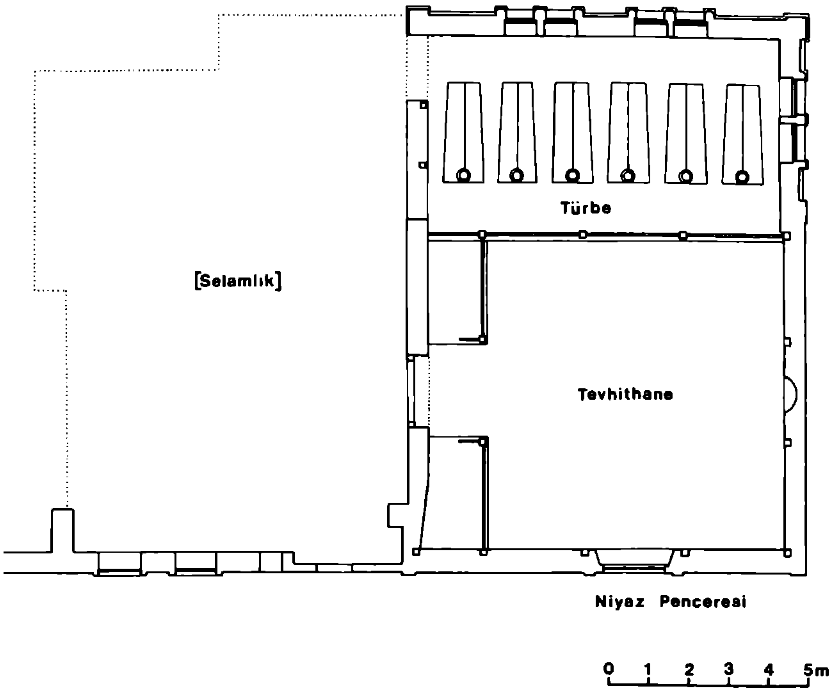


(أ)



(ب)

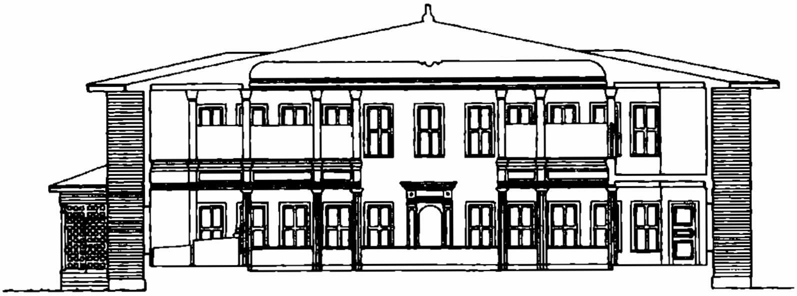
الشكل 6,17: ياني كابي مولوي خانة. (أ) قاعة السمعخانة التي لم تعد موجودة الآن، تظهر التربة خلف صف من الأعمدة الخشبية تصل بينها مجموعة من الأقواس، وإلى اليمين تظهر القاعة الملكية. (الصورة من أرشيف متحف إسطنبول للآثار، 1939). (ب) مخطط السمعخانة والتربة (الرسومات للوري ليتزك عن أرشيف جامعة سنان معمار).



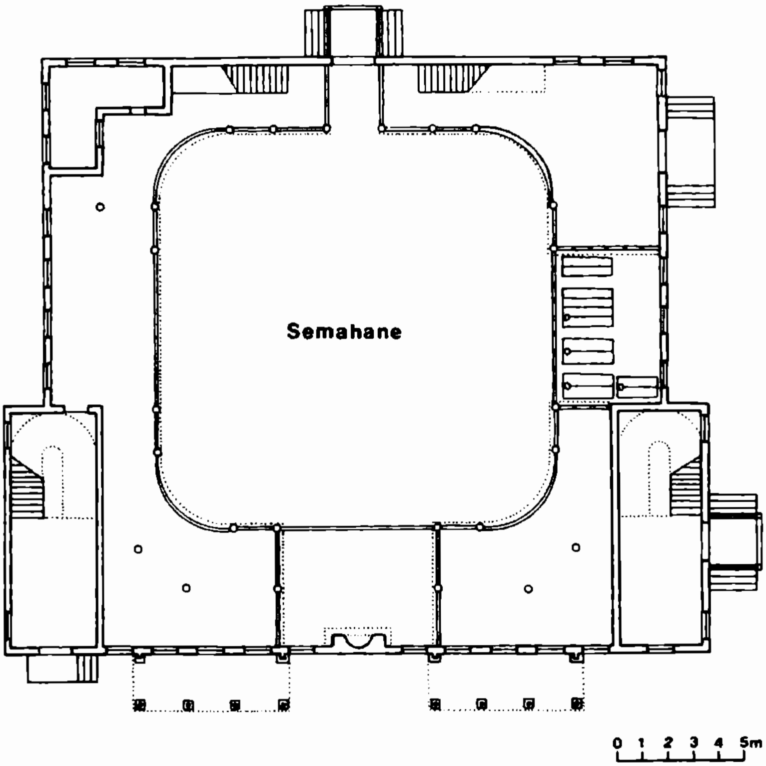
الشكل 6,18: تكية سيد طارق زاد، نيشانجي يوب، مخطط للتوحيد خانة والتربة والسلاملك. (الرسومات للوري ليتزك عن المؤلف).

ولكنها عُدلت فيما بعد وأصبحت تكية للطريقة الخلوتية في نهاية القرن السابع عشر. وفي هذه التكية نجد أن ضريح شيخ الطريقة الخلوتية- العشاقية يحتلّ المساحة التي كانت مخصّصة للمحراب في المسجد القديم وينضمّ إلى قاعة التوحيد خانة. (انظر الشكل 6,20).

وأخيراً تكية الشيخ البدوي حسين أفندي في بيلارباي المتوفى عام (1645)، ونجد فيها أن التربة تحتلّ الجهة القبلية من التكية ولا يفصلها عن التوحيد خانة إلا تجويف المحراب، ويتسلل الضوء إلى قاعة الصلاة عبر نوافذ التربة المطلة على



(أ)



(ب)

الشكل 6,19: المولوي خانة. (أ) الجزء المرمّم من السمعخانة والتربة. (ب) مخطط للسمعخانة والتربة. (الرسومات للوري ليتزك عن المؤلف).

الخارج ليصل إليها بعد المرور على أضرحة الأولياء. (انظر الشكل 6,21).

وأثناء الطقوس الاحتفالية يتخذ الشيخ موقعه أمام المحراب، ويواجهه بقية الدراويش الذين يواجهون أضرحة الأولياء وتتجه طقوسهم إليها. غير أن الحال تغير في التكية بعد عام (1925)، أي بعد حظر التكايا والطرق الصوفية، فعادت التكية لتصبح مسجداً تقليديّاً للصلاة، لذلك أقيمت جدران داخل التوحيد خانة تعزل قاعة الصلاة عن التربة، حتى لا يتوجه المصلون إلى أضرحة الأولياء في صلاتهم.

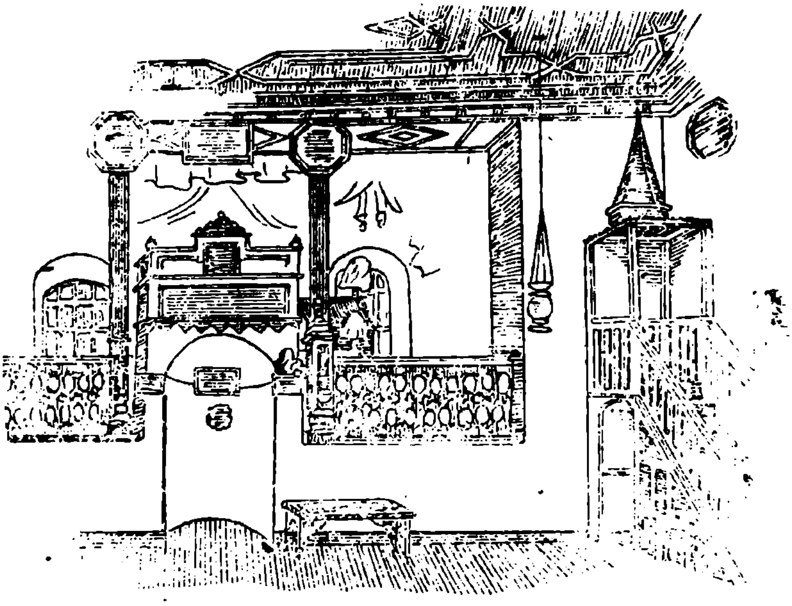
يبدو لنا جليّاً من التكوينات المكانية فيما استعرضنا من تكايا، أن تقسيم التكايا بهذا الشكل يتعلق مباشرة بتقديس الأولياء حتى بعد وفاتهم ومغادرتهم العالم الفاني، بوصفهم مصدراً دائماً للدعم الروحي والإلهام المقدس لجميع الصوفيين، ومن هنا أصرّ الصوفيون على بناء قاعات الطقوس والصلاة بالقرب من قبور الأولياء السابقين وأضرحتهم، لتبارك أرواحهم المقدسة هذه الطقوس، وتوجه ما يمارسون من عبادات.

ولقد عُرف هذا النمط في بناء التكايا الذي يجمع بين قاعات الصلاة والطقوس الصوفية من جهة وبين أضرحة الأولياء من جهة أخرى منذ العهد السلجوقي والتركماني، مع أن هذه العلاقة الوثيقة مع الأضرحة كانت موجودة أيضاً في المساجد والمدارس التي كانت قائمة قبل العصر العثماني[1]، أما في الفترة

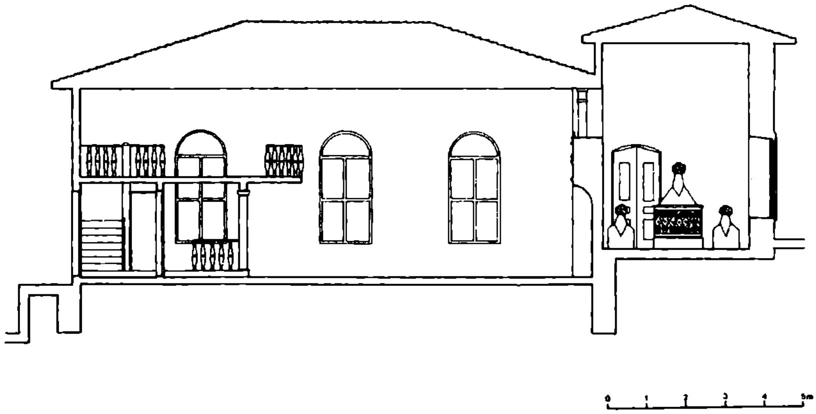
---

(1) من أهمّ المساجد والمدارس في هذه الفئة:

Cifte Medrese, Kayseri (1205); the Keykavus Sifahane, Sivas (1217); the Atabey, Ertokus Medrese. Isparta (1224); Akcebe Sultan Mescit, Alanya (1230); Huand Hatun mosque and medrese, Kayseri (1238); Sircali Medrese, Konya (1242); Haci Kilic mosque and medrese, Kayseri (1249); Tas Medrese, Aksehir(1250); Karatay Medrese, Konya (1251); Cifte Minareli Medrese, Erzurum (1253—1291); Gokmedrese mosque, Amasya (1266); Gokmedrese, Tokat (1270); Caca Bey Medrese, Kirsehir (1272); Esrefoglu mosque, Beysehir (1297).

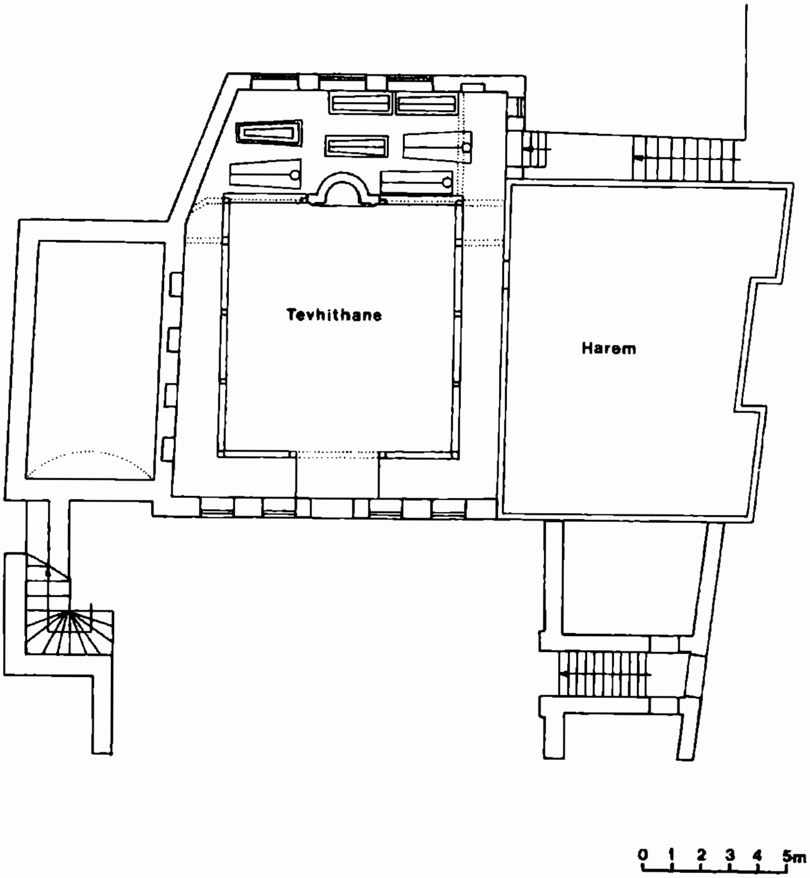


(أ)



(ب)

الشكل 6,20: تكية جمال زاد. (أ) التوحيد خانة والتربة تقعان خلف المحراب، غير أنهما فصلتا عن القاعة بجدار أضيف لاحقاً. (الصور من موسوعة إسطنبول، المجلد الأول). (ب) الجزء المرمّم من التوحيد خانة والتربة. (الرسومات للوري ليتزك عن المؤلف).



الشكل 6,21: تكية الشيخ حسين أفندي- بيلارباي، يوضح الشكل مخططاً للتوحيد خانة والتربة والقسم الأرضي من السلاملك والحريم. (الرسومات للوري ليتزك عن المؤلف).

العثمانية فقد اقتصر هذا التقليد على عمارة تكايا الطرق الصوفية تحديداً[1].

ومن الأمثلة الواضحة على ذلك في بدايات الفترة العثمانية، تكية يعقوب باشا المبنية في القرن الخامس عشر في أماسيا، وتكية المولوية المبنية في القرن

(1) هناك استثناءان في هذا المجال وهما مجمع شمس باشا في يسكيدار المبني في القرن السادس عشر، ومجمع كويوجي مراد باشا في إكمشزاد المبني في القرن السابع عشر.

السادس عشر في أفيون. وقد رمّمت كلتاهما في القرن الماضي[1]، كما انتشرت مثل هذه التكايا على نطاق واسع بعد القرن السادس عشر، وأصبحت هذه العلاقة المكانية الوثيقة بين الأضرحة وقاعة الطقوس والعبادة من أهمّ المميزات المعمارية لهذه التكايا وللعمارة الصوفية العثمانية عموماً ولا سيما في إسطنبول.

هناك عامل مهمّ يتعلق بتطور فن العمارة الجنائزية في الإسلام، له علاقة وثيقة بموضوعنا ألا وهو وجود أقدم بناء ديني إسلامي في العالم هو المسجد النبوي في المدينة، ففيه أقدس الأضرحة على الإطلاق، هو الضريح الذي يضمّ جثمان النبي محمد. وقد كان لهذا البناء تأثير كبير على تطور عمارة بناء المساجد الإسلامية والأبنية الصوفية كذلك، إذ يُعدّ أقدم نموذج على وحدة المكان بين الضريح وقاعة الصلاة.[2] ولا بدّ أن نؤكد هنا على أن الصوفيين يعتقدون اعتقاداً راسخاً أن جميع الأولياء يتحدرون من نسل محمد أو خلفائه، لذلك يقدسون ويبجلون هؤلاء الأولياء كجزء من ولائهم وتبجيلهم لمحمد النبي ذاته.

عند استعراضنا لتاريخ العمارة الإسلامية، لا بدّ لنا من أن نقرّ بوجود الكثير من العوامل غير الإسلامية التي ساهمت في تطور عمارة المباني الدينية إلى حدّ ما، بما فيها فن العمارة الصوفي، ومع ذلك فإن هذه العوامل انصهرت في بوتقة الإسلام التقليدي، وتأثرت بالقوانين الإسلامية والشريعة كما تأثرت بالنماذج الإسلامية الأولى في البناء، حيث يعود إليها الفضل في بناء المسجد الأول في

(1) راجع: E. H. Ayverdi، **Osmanli Mimarisinde Celebi ve II. Sultan Murad Devri** (Istanbul، 1972)، pp. 26—33.

(2) راجع: I. Numan، «Dini–Içtimai Muesseselerimizin Dogusuna ve Mimari Tekamulune Mescit–i Nebevi'nin Tesirleri،» **Kubbealti Akademi Mecmuasi** 2، no. 3 (1982): 37—52.

المدينة والحفاظ على ذلك الضريح العظيم.

في نهاية تحليلنا هذا يجب أن نؤكد أن العلاقة المكانية بين الأحياء من العباد والأموات من أوليائهم تمسّ الغريزة الإنسانية عموماً في بحثها عن الخلود ورفضها الفناء والابتعاد عمن تحب في الدنيا، فهؤلاء الدراويش يريدون البقاء بجانب أحبائهم من الأولياء على الأقل يستلهمون وجودهم الروحي بعد أن رحلت أجسادهم، وقد أسهمت هذه الغريزة في تطوير فن البناء الجنائزيّ عبر تخليد ذكراهم والتواصل مع أرواحهم، وقد تطورت هذه الغريزة في التراث الصوفي الإسلامي من حالة فرديّة إلى حالة جماعية، ظهرت معها معتقدات أخرى حول قدرات الأولياء وقربهم من الخالق ومعجزاتهم وبركاتهم التي قد تشفع لتابعيهم في الدنيا والآخرة.

هناك بالطبع من جيّر موضوع تقديس الأولياء لمصالحه الشخصيّة، وقد حدث ذلك في القرون الأخيرة في فترة تدهور الطرق الصوفية كمؤسّسات، وتراجع التراث الصوفي عموماً. كانت معظم الطرق الصوفية تخدم السلطة والزعماء السياسيين بشكل أو بآخر في مقابل دعم هذه السلطات للطرق الصوفية وتكاياها، وقد رأينا الكثير من التكايا والأضرحة التي بُنيت أو أعيد ترميمها في عهد هذا السلطان أو ذاك، ليسهم ذلك في توطيد حكمه وتعزيز صورته لدى العامّة، غير أنني أعتقد أن هناك تقديساً واحتراماً حقيقيّاً للأولياء لدى أولئك الحكام والسياسيين، وهو ما دفعهم بالأساس إلى الاهتمام بهذه التكايا والأضرحة التي ترقد فيها. وقد استمرّ هذا الاهتمام حتى في أحلك الظروف التي مرّت بها الطرق الصوفية في خلافاتها مع الدولة والسلطات المدنية[1]، وقد يعود ذلك إلى هذا التراث الشعبي الهائل، الشديد، القديم،

(1) من أبرز الخلافات التي حدثت بين الصوفيين والدولة في القرن السادس عشر إعدام أحد شيوخ الطريقة مع اثني عشر شيخاً من خلفائه، والشيخ هو إسماعيل ماشوكي (1508 – 1529) بأمر من شيخ الإسلام كمال باشا زاد أحمد شمس الدين أفندي، حيث لم يكن شيخ الإسلام راضياً عن خطب

القائم على تقديس الأولياء، والذي يرثه الجميع دون قصد وعن غير وعي، ويرثه الأمير والفقير بالقوة والعمق نفسيهما في بيئة مجتمعية تعزز هذا التقديس والتبجيل لرموز دينية من زمن مضى، ويأتي هذا حبّاً في القرب من الحق وطمعاً في عفوه الذي يشكل الوليّ طريقاً إليه.

الشيخ إسماعيل حول وحدة الوجود، وتعاليمه الصوفية التي جمعت حوله الآلاف في مساجد إسطنبول فأمر بإعدامه، لكن أتباعه اعتبروه شهيداً في سبيل الحق، وأقاموا له مقاماً في مكان إعدامه حيث دفنت جثته وبقي المقام مزاراً للحجاج من جميع أنحاء الإمبراطورية العثمانية.

الجزء الثالث
طقوس الحياة اليومية

7. الأبعاد الاجتماعية لحياة الدراويش في مذكرات آشي دادا إبراهيم خليل

كارتر فون فندلي

عمل إبراهيم خليل (1828 – 1910) مسؤولاً في وزارة الحربية العثمانية وكان في الوقت ذاته درويشاً ملتزماً في الطريقة المولوية، ثمّ في الطريقة النقشبندية، ولم يحقق خليل الكثير في منصبه كمسؤول رسميّ ولا كصوفيّ مميز، غير أنّه كان يمتلك موهبة الكتابة والفصاحة اللغوية، وقد سجل آلاف الصفحات في مذكراته حول حياته وعلاقته مع الدراويش، وكان يعتني بأدقّ تفاصيل حياة الدراويش اليومية في تكاياهم، مبرزاً ممارساتهم وتعاملاتهم وطقوسهم بوصفها ظاهرة اجتماعية خاصة[1]، وتعدّ هذه المذكرات عملاً أدبيّاً قيّماً رغم وجود بعض الأخطاء اللغوية أو الإملائية البسيطة، وقد يعود ذلك إلى أنّ

(1) اطلعنا على هذه النسخة من مذكرات آشي دادا إبراهيم خليل، من مكتبة جامعة إسطنبول، وهذا هو الجزء الأول من المذكرات وهناك أجزاء أخرى يمكن الاطلاع عليها في:

Marie Luise Bremer, Die Memoiren des Turkischen Derwischs Asci Dede Ibrahim (Walldorf-Hessen, 1959); J. Spencer Trimingham, The Sufi Orders in Islam (Oxford, 1971); Hamid Algar, «The Naqshbandi Order: A Preliminary Survey of its History and Significance,» Studia Islamica 44 (1976); Annemarie Schimmel, Mystical Dimensions of Islam (Chapel Hill, 1975); Ascidede Ibrahim Halil, Gecen Asri Aydinlatan Kiymetti bir Eser: Hatiralar, ed. Resad Ekrem Kocu (Istanbul, 1960); Carter Vaughn Findley, Ottoman Civil Officialdom: A Social History (Princeton, 1989), pp. 179 – 87.

نشرت الترجمة المستعملة هنا للمرة الأولى في:

Economies et societes dans l›Empire ottoman (fin du XVIIIe – debut de XXe siecle), ed. Jean-Louis Bacque-Grammont and Paul Dumont (Paris, 1983), pp. 129 – 44

وقد حصلنا على إذن محرر النسخة لاستعمالها

إبراهيم لم يصل إلى مرحلة التعليم العالي في بداية حياته، غير أنّ حماسة الكاتب وانخراطه شخصياً في حياة الدراويش التي وصفها في مذكراته يعطيان هذا العمل الأدبيّ مذاقاً خاصّاً وقيمة تاريخيّة وأدبيّة رفيعة.

لقد عاش آشي دادا إبراهيم بدايات الحياة المدنية الحديثة، فكان يستعمل التلغراف، ويطلع على الجرائد اليومية، ويلتقط الصور بآلة التصوير، ولكنه كان يتحدّث في مذكراته عن عالم آخر مغرق بالطقوس والايمان بالأولياء ومعجزاتهم[1]. وقد تنوعت تجربة إبراهيم الصوفية واتسعت، لأنه كان يتنقل في أصقاع الإمبراطورية باستمرار بحكم عمله الرسميّ فالتقى بالعديد من أصحاب الطرق الصوفية مثل المولوية والنقشبندية، ويبدو أنه كان يميل إلى الطريقة المولوية ويتواءم معها، غير أنه وجد مرشده الرّوحيّ في الطريقة النقشبندية الخالدية، وهو الشيخ مصطفى فهمي المتوفى عام (1880)، وهكذا أصبح إبراهيم خليل مرتبطاً بالطريقتين في الوقت ذاته، وهو ارتباط يحمل الكثير من التناقض، إذ إنّ الطريقة النقشبندية معروفة بارتباطها الوثيق بالشريعة الإسلامية وتعاليمها التقليدية المعروفة، بينما عُرفت الطريقة المولوية بتكريسها فكرة وحدة الوجود مع الخالق و استعمال الموسيقى والرقص في طقوسها الدينية من أجل الوصول إلى حالة النشوة الروحية التي تمهد للاتحاد مع الخالق، وخلافاً لنظرية التوحيد التقليدية لدى الإسلام السني، فإن الصوفية عموماً تعتنق وتتبنى إجلال الأولياء والشيوخ وتقديسهم، وتقدس مقاماتهم ومتعلقاتهم وما تركوه من آثار مادية ومعنوية، وتؤمن باستمرار بركاتهم الروحية حتى بعد الوفاة.

يُسجل آشي دادا في مذكراته الكثير من التفاصيل حول الطقوس والصلاة والممارسات اليومية في تكايا مختلفة، تعكس أطيافاً متعددة للصوفية العثمانية،

(1) راجع: Michael Glisenan، **Saint and Sufi in Modern Egypt**: **An Essay in the Sociology of Religion** (Oxford، 1973)، p. 12

ويبدو في هذه المذكرات كأحد أفراد الطريقة المخلصين إذ وجد في هذه الشبكة الاجتماعية تعاوناً وثقة بين أفراد يدعم بعضهم بعضاً داخل التكية وخارجها، في الطقوس الدينية كما في الحياة العامة، وقد سهل له انتماؤه إلى الطريقة الوصول إلى مسؤولين أعلى منه مرتبة بكثير، واستطاع الاجتماع بشيوخ لهم نفوذهم الاجتماعيّ والسّياسيّ بالإضافة إلى موقعهم الديني داخل تكاياهم.

يتعلق الجزء التالي الذي سنعرضه من مذكرات إبراهيم خليل بفترة مهمّة جدّاً من حياته الصوفية عندما مُنح لقب آشي دادا، الذي أهّله ليكون مديراً للطريقة النقشبندية في إرزينكان، وكانت مهامه تتضمن حراسة ممتلكات التكية القيمة، والإشراف على إعداد الطعام في المناسبات الاحتفالية، كما كان يضطلع أيضاً بمهامّ السكرتير الخاصّ للشيخ فهمي، شيخ الطريقة النقشبندية. ويبدأ هذا الجزء من المذكرات في شتاء عام (1864) حين تمّ بناء تكية جديدة بمحاذاة ضريح الشيخ محمد وهبي حياة، وهو الشيخ الأول للطريقة النقشبندية الخالدية في إرزينكان بأمر من الحاكم العسكريّ المحلي درويش باشا ودعم من الشيخ فهمي شيخ الطريقة آنذاك.

حول بناء التكية

فُتح سجل جديد لتسجيل جميع المساهمات التي قدّمها الأخوة والمسؤولون، فقد قدم درويش باشا أكثر من 11,000 قرش في البداية، ثمّ بعث 5,000 قرش لاحقاً من إسطنبول، فأصبح مجموع ما ساهم به 16,000 قرش، أما خالد بيه أفندي فقد أرسل 10,000 قرش، وقدم الشيخ فهمي ما يزيد على 10,000 قرش، أما باقي الأخوة فقد ساهموا بما جادت به أنفسهم وما سمحت به قدراتهم، وقد قُيّدت جميع هذه المساهمات في السجل بأسماء من قدموها، وفي النهاية تجمع لدينا ما يقارب 61,000 قرش، غير أن المصروفات تجاوزت

72,000 قرش، فكان الفارق في الميزانية 11,000 قرش، غطى منها محمد بيه القائم مقام في المجلس 1000 قرش، بينما قام الشيخ فهمي بسداد العشرة آلاف المتبقية لتصل مساهمته إلى عشرين ألف قرش، لا بدّ أن الشيخ جمعها بنفوذه الروحي والاجتماعي في المدينة.

طلب المشير درويش باشا من الشيخ فهمي الشروع في بناء التكية قبل مغادرته إلى إسطنبول في الربيع، غير أن الشيخ فهمي كان ينتظر أزوف الوقت المناسب روحيّاً لبداية البناء، وعندما جاء ذلك الوقت بدأ الشيخ بالسعي لدى المسؤولين لشراء الحقول المجاورة للضريح التي ستكون مسرحاً لعمليات بناء التكية الجديدة، وعندما اشترى الشيخ هذه الحقول بدأ بتهيئة الطوب والطين اللازمين لبناء الجدران وذلك في الثالث عشر من حزيران 1865، إذ بدأ العمل باسم الله في بناء أول جدار، وقد كان الشيخ يراقب العمل بنفسه ليلاً ونهاراً، ولكنه عيّن مع ذلك أحد أقربائه، وهو بكر أفندي كمراقب للعمال يشرف على سير العمل ويزودهم بما يحتاجونه من طلبات إضافية، غير أن هذا الشخص كان يفتقر إلى الدراية بالحسابات والأمور المالية لذلك تمّ تشريفي بالعمل على دفاتر الحسابات والتثبت من المصروفات المالية، وقد كانت هذه هبة عظيمة من الشيخ أن يشركني في هذا العمل الجليل من أجل بناء التكية.

ومع هذا التكليف الجديد أخذت أغرق في العمل في مراقبة بناء التكية حتى أنه أخذ يلاحقني في أحلامي، وكنت أستيقظ كلّ يوم باكراً وأخرج إلى موقع البناء بعد صلاة الصبح على ظهر حصاني لأصل هناك مع شروق الشمس، وكنت أبقى في موقع العمل حتى يحين موعد عملي المكتبيّ في وزارة الحربيّة، فأذهب إلى عملي حتى صلاة العصر، ثمّ أعود إلى موقع البناء وأبقى فيه حتى مغيب الشمس، وبعدها أغادر مع الشيخ فهمي، وهكذا يتكرّر الأمر كلّ يوم، وفي أحد الأيام وصلت إلى موقع العمل لأجد أن جدران التكية والمسجد قد

ارتفعت بمقدار متر تقريباً واقتربت على حصاني من مكان الضريح وهممت بالترجل لأدخل الضريح وإذا بيدٍ خفيّة تحملني عن الحصان وتلقي بي أرضاً، وتلفتّ حولي لكني لم أجدْ أحداً، فقمت عن الأرض أنفض عن ملابسي ما علق بها من غبار، عندها أدركت أنني ارتكبت خطيئة ما في هذا المكان، وذهبت إلى الشيخ فهمي لأقصّ عليه ما حدث معي، فابتسم قائلاً، إن هذه تكية مولانا فعليك أن تتصرّف في الدخول والخروج منها تبعاً لذلك، فلا تقترب أبداً من التكية إلا مشياً على الأقدام احتراماً لصاحب الضريح وحرمة تكيته.

فهمت بعد ذلك أنّ هذه التكية قد بنيت بمشيئة الله العليّ القدير، وأنها ستكون فيما بعد بمثابة الماء الطهور الذي سيغسل كلّ ذنوب الدراويش الذين سيدخلونها بإذن الله، وكان الشيخ فهمي يقول دائماً إنه لا يستطيع أن يضع حجراً على حجر في جدران هذه التكية إلا بمشية الله وعونه، وإنه لا حول له ولا قوة في هذا العمل. وفي أحد الأيام وصل رسول إلى الشيخ فهمي يحمل رسالة له، وكان الشيخ يقف بباب التكية، فما كان منه إلا أن أخذ الرسالة واستدار ليواجه ضريح مولانا محمد وهبي حياة، وأخذ يقرأ الرسالة أمام الضريح، وكأنه يقرؤها لمولانا بكلّ احترام وخضوع، تماماً كما كنت أرى الوزراء يقرؤون أمام السلطان في البلاط، وعندما أنهى الشيخ قراءة الرسالة، تراجع إلى الخلف وتوجّه نحوي قائلاً، كلّ الحوائج تُقضى على هذه العتبة المباركة، وكلّ الدعوات تستجاب هنا، ومنذ ذلك اليوم وسماعي هذا القول من معلمنا الأكبر، فهمت كلّ شيء، وهكذا كنت أدخل التكية بخشوع واحترام، وأتلو البسملة قبل ولوج الضريح، وأعمل وأكدّ بحبّ وتفانٍ.

لقد بدأ العمل في هذا البناء الشريف في الثالث عشر من حزيران، وانتهى بعد ذلك بخمسة أشهر في تشرين الثاني حين اكتمل بناء الجدران الخارجية والمسجد والمباني الأخرى، وبقيت الأعمال الداخلية الأخرى مما يعني أن

نصف العمل إجمالاً قد أُنجزَ، وهنا توقف العمل لسبب أجهله، ولكن الشيخ أعلن لاحقاً أنه سيزور إسطنبول برفقة درويش باشا الذي عُهد إليه في ذلك الوقت بقيادة الجيش السلطاني الخامس، لذا عليه أن يعود وعائلته من إرزينكان إلى إسطنبول، وقد أصرّ على الشيخ فهمي أن يرافقه إلى هناك وهكذا كان، ومن هناك طلب الشيخ السجلات المحاسبية للعمل في التكية وظهر فيها دين بقيمة 12,000 قرش أرسلوه لنا على الفور، وأخذ كلّ ذي حقّ حقه.

استقرّ الشيخ في إسطنبول لبعض الوقت، وأخذ يستعدّ للذهاب إلى الحجاز في شباط في رحلة للحجّ وزيارة الأماكن المقدّسة، وبقيت أنا العبد الفقير، روحاً هائمّة دون دليل بعد ذهاب الشيخ، وأخذت نفسي تشتاق إلى محبوب في هذا العالم الفاني، محبوب تتجلى فيه روح الخالق وعظمته يرشدني وينير لي الطريق، ولكن حمداً لله العليّ القدير، فإن أرواح الأولياء لم تخذلني ولم تتركني لأهواء نفسي تتنازعني، بل أرشدتني كما أرشدت الخلفاء الأوائل إلى العلم والبحث، وهكذا غمرتني الرغبة في المزيد من المعرفة دون حدود[1].

عاد الشيخ فهمي إلى إرزينكان بعد عام وخمسة أشهر من مغادرته المدينة، ويصف لنا إبراهيم فرحته وفرحة الجميع بعودة الشيخ والاستقبالات الحافلة التي أقيمت على شرفه، ويقول: إن الشيخ توجه عند وصوله مباشرة إلى ضريح الوليّ وهبي للسلام عليه، ثمّ توجه إلى قاعة الاستقبال التي فرشها إبراهيم ببعض المفروشات التي أحضرها من منزله الخاصّ، وقام بتقديم القهوة والمرطبات، وهناك ألقى الشيخ كلمة أمام الأخوة قائلاً:

«لقد كانت رحلتي هذه المرة لإسطنبول محفوفة بالخير والبركة،

---

(1) تظهر الإشارة للحبّ والمعرفة والدراسة هنا، الخلاف الذي كان قائماً بين الطريقة المولوية التي تؤمن بالحبّ العذريّ الذي هو أحد درجات الحبّ الإلهيّ وبين الطريقة النقشبندية التي كانت تؤكد على تعاليم الشريعة والفقه الإسلاميّ، للمزيد حول الحبّ العذريّ راجع بحث شيميل «أبعاد صوفية» ص 137– 138 وبحث جمال كفادار الموجود في هذا الكتاب.

وقد أحضرت معي شعرة من لحية الرسول الكريم لتبقى في التكية».

يصف لنا إبراهيم المزيد من أحداث تلك الفترة فيقول:

كان الشيخ يحمل معه شعرة بالفعل، قد أهداها له نيازي أفندي مسؤول الديوان الملكيّ الذي أصبح من أتباع الطريقة المخلصين، وشعرت حينها بأنّ صلواتي وأدعيتي قد استجيبت جميعها، وسيحلّ خير كثير على هذه التكية. أمر الشيخ فهمي باستكمال العمل في التكية بعد أن استراح لبضعة أيام، وقد بدأ العمل في التكية ثانية في اليوم الرابع من شهر أيار عام 1867، وأصبحت أنا في وضع لا أحسَد عليه، فمن جهة عليّ مراقبة العمل في التكية وتسجيل كلّ البنود المالية المتعلقة بعملية البناء، ومن جهة أخرى عليّ متابعة تحصيلي المعرفيّ الذي بدأته في أثناء غياب الشيخ، ولكن وبعون من الله ومساعدة شيخي الجليل أخذت أوصل الليل بالنهار لإتمام كلا العملين، وأخيراً ظهرت التكية إلى الوجود، وبرزت كالشمس في منتصف النهار لتنير مدينة إرزينكان، وحلّت البركة على المكان بوضع شعرة الرسول الكريم في وسط المسجد في علبة حديدية داخل قبة زجاجية، وعلقت القبة في سقف المسجد، وعندما كنا نحتاج إلى إلقاء نظرة عليها، كنت أنا العبد الفقير أصعد إلى سقف المسجد على سلم طويل، وأفتح القبة بمفتاحين وأخرج العلبة الحديدية، وأضعها على رأسي وأهبط بها السلم، ومن ثمّ أعيدها بالطريقة ذاتها إلى مكانها، ولطالما شكرت الله كثيراً على نعمته التي أسبغها عليّ، وهي تشريفي بحمل شعرة النبي

صاحب المقام العالي على رأسي صعوداً وهبوطاً.

حول افتتاح التكية المشرفة

تمّ افتتاح التكية في الثاني عشر من ربيع الأول من العام 1284 هجريّاً، وهي ليلة ميلاد النبي الكريم، وقد حضر الافتتاح جميع المسؤولين والعسكريين في إرزينكان ما عدا المجموعة التي كانت في حراسة القلعة، كما حضر جميع المواطنين المسلمين في إرزينكان، وأقيم عشاء ضخم للجميع وقدمت مختلف أنواع المشروبات، كما أحيا الدراويش ليلة المولد بالأذكار والصلوات والأناشيد حتى الصباح. وقبل ذلك الحدث بأربعة أيام دعاني الشيخ لمناقشة حفل الافتتاح وترتيباته، وقد أخذت على عاتقي الاضطلاع بكلّ مسؤوليات التحضير لذلك اليوم، وقطعت على نفسي وعداً أمام شيخي المبجل بأن أشرف بنفسي على تحضيرات الطعام والشراب المطلوب، وقد سُرَّ الشيخ بذلك سروراً عظيماً، وقال لي: إنّ الأولياء سيباركون عملي ويسددون خطاي.

لم يكن تأثيث التكية مكتملاً بعد، لذلك أخذت أنقل كلّ ما تصل إليه يداي من منزلي المتواضع لأضعه في التكية قبل يوم الافتتاح، وهكذا جهزت أنا والأخوة جميع حجرات الطابق الأرضي التي كانت مخصّصة لإقامة الدراويش بالإضافة إلى غرفتي، ولم يزد الأثاث عن بضعة بُسُطٍ خفيفة وفُرشٍ للنوم، وبعض أدوات الطعام والشراب.

وبالنسبة لتقديم الخدمات، فقد توجهت مباشرة إلى شوكت بيه، رئيس مكتب التلغراف ليمدني بما يمكن الاستغناء عنه من عاملين، ولم يكن شوكت بيه ليخذلني، فقد كان أحد محبي الشيخ ومن أنصار الطريقة منذ زمن طويل، وهكذا استطعت جمع عشرين رجلاً من مكتب التلغراف بالإضافة إلى بعض الأخوة من الطريقة وعدداً آخر من موظفي المكاتب في الجيش، وقمت بتدريبهم لمدة

يومين على كيفية تقديم الطعام على المائدة وإعداد الشراب والشاي والقهوة، على أن يعملوا بكفاءة وصمت دون أن يعترض عمل أحدهم الآخر.

قمت بعد ذلك بإعداد قائمة بالطعام المطلوب إعداده، واشتريت كل ما يلزم ووضعته في غرفة الخزين، وخصّصت خروفاً كاملاً لكلّ مائدة والكثير من الخضراوات والتوابل والأرز المرافق لتكون حاضرة للطهي، كما جلبت عدداً من الشموع وكمية من الزيت للقناديل لتوفير الإضاءة الكافية في هذه الليلة المباركة، وقمت بتقسيم المدعوين إلى مجموعتين بحيث تحضر المجموعة الأولى في الساعة الثانية بينما تحضر الثانية في الساعة الرابعة، لتفادي الازدحام في المكان.

بدأ المدعوون بالتوافد في اليوم المشهود، وكنت قد عينت اثنين من الأخوة للاستقبال على باب التكية، ومن ثمّ أقود أنا من حضر إلى قاعة الاستقبال حيث استقرّ الشيخ فهمي، ولم تلبث القاعة أن امتلأت عن آخرها بالمدعوين من وجهاء وشيوخ وعسكريين من جميع الفئات الاجتماعية والدينية، ثمّ قام الأخوة الدراويش بأداء رقصهم الطقسي في الطابق السفليّ الذي حاز على إعجاب الجميع دون استثناء، وقُدمت القهوة كما هو مقرّر كضيافة للحاضرين، وحلّ وقت تقديم وجبة الطعام.

كانت هذه اللحظة اختباراً لقدرة العبد الفقير في التنظيم والتحضير، إذ هبطت إلى قاعة الاستقبال وأشرت للأخوة بتجهيز الموائد التي وزعت كالآتي: طاولة في كلّ حجرة من حجرات الطابق السّفليّ الثلاث، وطاولتان في حجرة الاستقبال، وبرمشة عين أعدّت الموائد جميعها، بالإضافة لأطباق الفناجين المعدّة للقهوة لاحقاً، وأحضرَتْ آنية لغسل الأيدي بالقرب من الموائد ليتسنّى للحضور غسل أيديهم قبل الطعام وبعده، ومن ثمّ صُفتْ أطباق الطعام بعناية وترتيب منقطع النظير، وهنا نظرت إلى الشيخ فهمي، وإذا به ينظر نحوي

ويبتسم لي، فإذا بي أنتشي بقوة روحية لم أعهدها، وأخذت أحمد الله القدير في سرّي على هذا التوفيق والرّضا الذي حزته حتى الآن.

قام الجمع بعد الانتهاء من الطعام وشرب القهوة إلى المسجد لأداء الصلاة، وهنا جاء دور الفوج الثاني المقرّر حضوره في الساعة الرابعة، ليتكرّر المشهد ثانية من استقبال وترحيب وتقديم للطعام والقهوة، ثمّ التوجه إلى المسجد للصلاة، ونُظمت بعد ذلك حلقة للذكر وإحياء ليلة المولد، وما أن انتهت جميع هذه الطقوس حتى سلّم الجميع على الشيخ فهمي، وغادروا التكية إلى بيوتهم.

جلس الشيخ فهمي وبعض خلفائه على كرسيّ مقابل الباب الرئيسيّ للتكية، وأمر أحد الأخوة بأن يسقي الأرض ببعض الماء لتلطيف الأجواء واستدراج بعض الرّطوبة في هذه الليلة الصيفية، وما أن بدأ الدرويش برشّ الماء على الأرض، حتى قام الشيخ فهمي إلى الوعاء الذي يحمله وأخذه منه قائلاً: أنت لا تعرف كيف تسقي الأرض، وأخذ هو يرشّ الماء بيديه الكريمتين. وفي هذه اللحظة حدث أمرٌ من أغرب الأمور التي رأيتها في حياتي، إذ ظهرت فجأة فوق التكية غيمة لا ندري من أين جاءت، وكنا في أواسط الصيف ولا غيوم على مرمى البصر لمسافة طويلة، وبعد ذلك بقليل بدأ المطر الخفيف يهطل على التكية فرطب أرضها وما حولها، وهنا رفع الشيخ رأسه قائلاً: «يبدو أننا لا نعرف أيضاً كيف نسقي الأرض، والسماء تعلمنا ذلك»، وكان يحاول إخفاء قدراته الإعجازية وقربه وصلته المباشرة مع الخالق، غير أن الجميع كان يعرف قدر الشيخ فهمي ومعجزاته، ولم يكن الأمر مقصوراً فقط على المسلمين، بل غير المسلمين أيضاً، اذ كانوا يأتون ويلتمسون بركاته الكثيرة، وليس البشر فقط من يعرفون قدره ومكانته، بل كلّ المخلوقات والكائنات الأخرى حوله.

سارعت ومن معي إلى الطابق العلويّ لنبعد جانباً جميع المفروشات التي

أحضرناها عن النوافذ حتى لا تبتلّ بفعل المطر المفاجئ الذي هطل بالخير على يدي الشيخ، إذ إن زجاج النوافذ لم يكن مثبتاً بعد، واستطعنا بعد جهد الحفاظ على الفرش غير أن المطر توقف بعد عشر دقائق، بعد أن ارتوت أرض التكية بالماء والبركة من السماء، والآن تعرفون يا إخوتي أن كلّ المخلوقات يمكن أن تُطَوّع للإنسان الكامل كما يقول مولانا جلال الدين الرومي.

طلب الشيخ في آخر النهار أن تُعدّ لنا مائدة خاصّة لنأكل معاً، نحن الأخوة في الطريقة وحضرة الشيخ المبجل، وكم كانت سعادتنا بهذا التكريم غير المتوقع، فقمنا بإعداد المائدة على الفور، ويا لتواضع شيخنا وعطفه أن سمح لي بالجلوس إلى جانبه على مائدة واحدة لنتناول بعض اللحم، بل إنه أشار إليَّ مخاطباً الأخوة وقال: هذا رجل لم تلد مثله النساء، فغمرتني طاقة هائلة من السعادة والحبّ وأحسست بخفة لم أعهدها من قبل، حتى أنني كدت أطير.

قام شوكت بيه مسؤول مكتب التلغراف ليؤذن لصلاة العشاء، وأكاد أقسم أنني لم أسمع صوتاً لمؤذن بهذه العذوبة، ولم يبق واحد من الحاضرين إلا بكى خشوعاً ورهبة أمام عظمة صوت الأذان ذاك حتى أنني فقدت الوعي من شدّة البكاء، وقد ذكرتني هذه الليلة العظيمة بليلة رحلة النبي المصطفى إلى بيت المقدس في إسرائه الإعجازي والتي قابل فيها الأنبياء والصديقين والأولياء، صلوات الله ورضوانه عليهم جميعاً.

قمنا بإنشاد نشيد المولد بعد صلاة العشاء بأصوات جميلة وقوية، وكان عرضاً رائعاً، حتى أن الشيخ فهمي أمر بأن تقام ليلة المولد بالطريقة نفسها كلّ عام في هذا الموعد، وكذلك في ذكرى الإسراء والمعراج، وقُدّم الشراب المحلي بعد ذلك في كؤوس تتلألأ كأنها نجوم ليلة صافية، وعرج الجميع بعد ذلك لتقبيل العلبة التي تحوي شعرة النبي صلى الله عليه وسلم، ثمّ ذهب من ذهب، وبقي من بقي من سكان التكية، ولكننا بقينا نقرأ القرآن حتى الصباح، وألقى

بعض الأخوة قصائد جميلة في مدح النبي العظيم، وفي هذه الليلة العظيمة أسبغ على الشيخ لقب آشي دادا، وهذا مصدر فخر واعتزاز بالنسبة لي، علني أكون في خدمة شيخي وأهل الطريقة جميعاً طوال حياتي، وقد حصلت على ختم باسم التكية عليه تاريخ افتتاحها، كنت أستعمله غالباً في ختم الوثائق التي أرسلها للشيخ، وقد ختمت به هذه المذكرات لإضفاء البركة عليها، علها تكون في ميزان حسناتي. (انظر الشكل 7,1)



الشكل 7,1: صورة للصفحة الأولى في مذكرات آشي دادا، يظهر في الوسط الختم وفوقه قلنسوة الدرويش المولوية ملفوفة بعمامة آشي دادا. نجد في الأسفل هلالاً يحتضن أشعة الشمس وبينهما عنوان المذكرات، وتحت الهلال نجد سورة الفاتحة منقوشة بعناية كفاتحة للمذكرات، (من وثائق جامعة إسطنبول، قسم الوثائق والمكتبات).

8. الأنماط الموسيقيّة وحلقات الذكر لدى الطرق الصوفية السنية في إسطنبول

والتر فيلدمان

خلفت الطرق الصوفية في الفترة العثمانية إرثاً موسيقيّاً مشتركاً، يتعلق بالطقوس المختلفة لهذه الطرق[1]، ورغم أن هذا النوع من الموسيقى كان متأثراً بعدّة عوامل مختلفة في البداية مثل الموسيقى الشعبيّة وأناشيد المساجد وغيرها، إلا أنه ظهر كنموذج متفرّد له أسلوبه الخاصّ منذ بداية القرن السابع عشر، حين كانت هذه الموسيقى تُقدّم في طقوس التكايا الاحتفالية، والمناسبات الدينية الإسلامية المختلفة كالأعياد وليلة المولد النبوي، ولاسيّما في حلقات الذكر، التي تطورت لتصبح طقساً موسيقيّاً مميّزاً، ولم يقتصر أداء هذه الأنواع الموسيقية على التكايا، بل كانت تؤدّى في المساجد أمام العامّة خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، ولكن هذه الطقوس المميّزة أخذت تتدهور تدريجيّاً من حيث الكمّ والكيف في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حتى تاريخ إقفال جميع التكايا ومنع تأدية كلّ أنواع العروض الموسيقيّة الصوفية عام 1925.

سنسلط الضوء في هذا البحث على أهمّ الخطوط العريضة لتطور موسيقى الطرق الصوفية وعلاقتها مع الموسيقى العثمانية عموماً عبر تتبّع تاريخ هذا النوع من الموسيقى وأبعاده العرقية والدينية والثقافية في منطقة محدّدة هي مدينة إسطنبول حيث ازدهرت هذه الموسيقى، واكتسبت أهمّ عوامل تميّزها.

يدين الباحثون جميعهم في مجال الموسيقى الصوفية بالفضل إلى الباحث

---

(1) نتوجه بالشكر الجزيل لمؤسسة الوقف العالمي لدعم الإنسانيات وجمعية جامعة برنستون للأبحاث والدراسات الاجتماعية ومعهد الدراسات الأمريكية في تركيا على دعمها لنا في إجراء هذا البحث، كما أشكر البروفيسور خليل أنلجيك على تنقيح المسودة الأولى للبحث.

والعالم سادتين نزهت إرغان (1901– 1946)، الذي يختلف عن بقية الباحثين في هذا المجال، لأنه كان أحد شيوخ الطرق الصوفية وله علاقة وثيقة بالتراث الصوفي ومطلع على خفايا ذلك العالم. لقد كان إرغان شيخ تكية سعدي جبوي في يسكيدار، وعضواً في الطريقة الرفاعية والنقشبندية، وقد تولى منصب الشيخ الرئيس عام (1921) حتى تاريخ إغلاق جميع التكايا بعد ذلك بأربع سنوات أي عام (1925)، وله كذلك أبحاث واسعة في مجال الأدب العثماني، التي تعدّ أحد أهمّ المراجع في هذا المجال[1].

بالنسبة لبحثنا هذا فإننا سنعتمد اعتماداً كبيراً على كتاب إرغان المهمّ «**تاريخ الموسيقى التركية**» وخاصة فصل الأعمال الدينية. وقد نشر الجزء الأول من هذا الكتاب عام 1943، والثاني عام 1944، ويصل عدد صفحات الجزأين إلى حوالي ثمانمئة صفحة مشكلاً بذلك موسوعة توثيقية مهمّة للموسيقيين وأعمالهم في الطرق الصوفية، ويحتوي الكتاب كذلك على نصوص مهمة من الترانيم التي تتلى في حلقات الذكر والمناسبات الأخرى، وقد يكون هذا الكتاب متفرّداً في هذا المجال من حيث احتوائه على هذا القدر من المعلومات الموثقة حول تاريخ الموسيقى الصوفية التركية. وفي هذا البحث سنقوم بتقسيم الطرق الصوفية إلى فئات ثلاث: البكداشية والمولوية والطرق الصوفية السنية الأخرى بما فيها الخلوتية بفروعها العديدة والقادرية والرفاعية.

التراث الموسيقي للطرق الصوفية

رغم أن التراث الموسيقي للطريقة البكداشية لم يكن معروفاً على نطاق واسع، إلا أن هذه الموسيقى تميزت عن غيرها من ناحيتين جوهريتين، أولاً طريقة أداء موسيقى السمع الطقسية، فقد اختلفت عن الطريقة المولوية وحلقات الذكر

(1) راجع: Yilmaz Oztuna، **Turk Musikisi Ansiklopedisi**، 1: 195

في الطرق السنية المختلفة في أداء السمع، أما الاختلاف الآخر فيكمن في ارتباط موسيقى السمع البكداشية بالموسيقى الفلكلورية، إذ لم تستعر من المقام الكلاسيكي إلا النزر اليسير[1].

ومن الأدلة الواضحة على اختلاف الترانيم البكداشية عن الموسيقى التقليدية غياب السلم الأوسط (الميان) إذ نجد تعديلات على المقام الجديد، بينما نجد هذا السلم في أبسط الترانيم لدى الطرق السنية الأخرى[2]. وتوظف الترانيم البكداشية إيقاعات مختلفة إلى جانب الإيقاع السماعي التقليدي، غير أن هذه الإيقاعات لم ترد في أيّ من الترانيم المستعملة في حلقات الذكر في الطرق السنية بعد القرن السادس عشر.

لقد كان الإيقاع السماعي ركيزة أساسية في موسيقى فرقة الجناسرية (المهتار)[3]، كما أنه يشكل إيقاعاً أساسيّاً في السلم الرابع من موسيقى (العين) لدى الطريقة المولوية، وهكذا اشتركت البكداشية والمولوية وكلتاهما من الطرق التي ظهرت قبل الفترة العثمانية في هذه الخاصية الموسيقية، فالإيقاع السماعي يربط موسيقى الطريقتين بالفلكلور الموسيقي للقرنين السادس عشر والسابع عشر. لا بدّ هنا من أن نذكر أن بعض البكداشيين لا يقومون أبداً بأداء الترانيم التي تقدمها الطرق السنية الأخرى، ويعدون أداءها خطيئة لا تغتفر[4].

بالنسبة للموسيقى المولوية، نجد أنها النقيض المباشر للموسيقى البكداشية،

---

(1) راجع: Notations in Rauf Yekta، **Bektasi Nefesleri**، vol. 4، **Turk Musikisi Klasiklerinden** (Istanbul، 1933); Abdulbaki Golpinarli، **Alevi–Bektasi Nefesleri** (Istanbul، 1963); Eugene Borrel، «Les poetes Kizil Bach et leur musique،» **Revue des etudes islamiques** 15 (1947): 157 – 90.

(2) راجع: Karl Signell، **Makam**: **Modal Practice in Turkish Art Music** (Seattle، 1977)، pp. 82 – 85

(3) راجع النسخ الموجودة في كتاب حيدر سنال: **Mehter Musikisi** (Istanbul، 1964)

(4) راجع: Borrel، «Les poetes،» p. 177

فقد أسس المولويون أتباع مولانا جلال الدين الرومي موسيقى السمع الطقسية الخاصة بهم مثلهم مثل باقي الفرق الصوفية التي ظهرت في القرون الوسطى، غير أن المولوية تميزت عن غيرها بابتكار الرقص الدائري بمصاحبة المقامات الموسيقية المعروفة، وقد كانت هذه الموسيقى الطقسية التي كانوا يسمونها «عين الشرف» تتكون من أربعة سلالم موسيقية متتابعة بمرافقة الآلات الموسيقية المستعملة، بالإضافة إلى الإيقاعات والتقاسيم الحرة، وكانت المزاهر (الدفوف) والقدوم (الطبول) هي الأدوات الموسيقية الأكثر استعمالاً لدى جميع الفرق الصوفية، غير أن المولويين كانوا يعيرون اهتماماً خاصّاً للناي، فكانت له مكانة مهمة في موسيقى الطريقة عموماً، إذ يقولون إن الناي أقرب الأدوات الموسيقية إلى روح الإنسان، ذلك أن صوته يشبه الأنين، لذا فهو الأقدر على التعبير عما يجيش في الصدور.

وبتتبّع الإرث المولوي في الموسيقى، نجد أنهم أنجزوا أهمّ آثارهم الموسيقية المتبقية حتى الآن في الفترة ما بين حكم السلطان سليم الثالث (1789– 1807) وحتى الحرب العالمية الأولى، أما أقدم المؤلفين الموسيقيين المعروفين لديهم فهو كوزاك درويش مصطفى دادا المتوفى عام (1684)، غير أن هناك ثلاث مقطوعات ألفت قبل مقطوعات كوزاك وتُعرف جميعها بـ «المؤلفات القديمة»[1]، أما أقدم المؤلفات المكتوبة فهي مقطوعة «سوزي ديلارا» التي كتبها السلطان سليم الثالث، وقد أوردها الشيخ عبد الباقي نصر دادا (1765– 1821) في كتابه عام (1794)[2].

لم تُخلف أيّ من الطرق الصوفية في الإمبراطورية العثمانية أو في أيّ

---

(1) يمكن الاطلاع على النوطات الأصلية للمؤلفات الموسيقية المولوية في: **Mevlevi Ayinleri**، ed. Rauf Yekta، Subhi Ezgi، et al. (Istanbul، 1923 – 1939); **Mevlevi Ayinleri**، ed. Sadettin Heper (Konya، 1979).

(2) راجع: **Suleymaniye Kutuphanesi**، «Nafiz Pasa» (manuscript)، n. 1242

مكان آخر تراثاً من الحفلات الموسيقية المتكاملة كالذي خلفته المولوية. ويرى ترمنجام أن الطقوس الموسيقية المولوية هي الأثر الوحيد المتبقي للتراث الصوفي في القرون الوسطى(1).

يقول إرغان في موسوعته: «إن كل الطرق الصوفية السنية طورت نوعاً متجانساً ومتشابهاً من الموسيقى، إذ يمكن لأحد الموسيقيين المولويين أن يؤلف قطعة موسيقية لشاعر من الطريقة الخلوتية، ويمكن لموسيقي من الطريقة السعدية أن ينسجم مع موسيقى الطريقة الجلوتية، وهكذا لم تكن هذه الأنماط الموسيقية تتمايز تبعاً للطريقة التي تنتمي إليها، بل تبعاً للطقس الذي تُؤدّى فيه، لذلك نجد أن نمط الإلهي مثلاً كان يُغنى في التكية الرفاعية كما يُغنى في التكية القادرية»(2).

ويشير إرغان إلى أن معظم الأنماط الموسيقية في الطرق الصوفية السنية كانت تقدم ضمن حلقات الذكر فقط، وهذا ما ميزها عن الطريقتين المولوية والبكداشية، إذ حلت أشكال أخرى من الموسيقى الطقسية محلّ حلقات الذكر، التي تعدّ حديثة نوعاً ما بالنسبة للطقوس الأخرى مثل السمع والعين الموجودة لدى الطريقة البكداشية والمولوية وكذلك العلوية منذ زمن بعيد يرجع إلى الفترة الأولى من وجود الأتراك في أنطاليا، وبذلك تسبق هذه الطرق كل الطرق السنية التي تأسّست خلال الفترة العثمانية اللاحقة.

بدأ الحضور المميز لموسيقى الطقوس الدينية يظهر في القرن السابع عشر، وبرزت أنماط موسيقية عثمانية خاصة بالمناسبات والطقوس الدينية ضمن الطرق الصوفية الأكثر انتشاراً في ذلك الوقت(3)، وهي الطريقة الخلوتية

---

(1) راجع: J. Spencer Trimingham، **The Sufi Orders in Islam** (Oxford، 1971)، p. 195

(2) راجع: Sadettin Nuzhet Ergun، **Turk Musikisi Antolojisi** (Istanbul، 1943)، 1: 124

(3) يمكن الاطلاع على النوطات لدى رؤوف يكتا: Rauf Yekta، ed. **Ilahiler**: Mevlut Tevsihleri (Istanbul، 1931); **Her Ayinda Okunmaga Mahsus Ilahiler**، vol. 2 (Istanbul، 1933);

بفروعها المختلفة والطريقة الجلوتية والجلشنية والمولوية[1]، وأصبح الدراويش المنتمون لهذه الطرق هم الأكثر شهرة في هذا المجال والأكثر حظوة لدى البلاط السلطاني في القرن السابع عشر، لكن بحلول الجزء الأخير من القرن الثامن عشر، أخذت الطريقة الخلوتية تتراجع من حيث نوعيّة الموسيقى المقدمة، ولم تعد تقدم مؤلفين موسيقيين بارعين، ليخلو الميدان للطريقة المولوية التي سطعت شمسها، وبقيت تلعب الدور الأبرز في مجال الموسيقى الطقسية بأشكالها المختلفة حتى سقوط الإمبراطورية العثمانية[2].

كانت مهمّة التأليف الموسيقي في التكية تُناط بالدراويش الموهوبين في هذا المجال، وكانوا يُدعون بـ «الذاكرين» لأنهم يؤلفون مقطوعات تُؤدّى في حلقات الذكر، ولهم مكانة خاصّة في الطريقة، وأحياناً كان يعين «الذاكر باشي» وهو كبير الذاكرين خليفة لشيخ الطريقة في تكيته أو إحدى التكايا الأخرى التي تتبع الطريقة، لكن مهمّة التأليف الموسيقي لم تكن مقصورة فقط على «الذاكرين» من الدراويش، فقد كان شيخ الطريقة يقوم بتأليف بعض المقطوعات أحياناً بما فيها من موسيقى وشعر، وكانت القدرة على التأليف الموسيقي إحدى الخصال المطلوبة في شيخ الطريقة، ومن الأدلة الواضحة على أهمية التأليف الموسيقي بالنسبة للطرق الصوفية، أن «الذاكر باشي» كان أحد أربعة فقط من دراويش التكية الذين يحق لهم ارتداء (التاج) أي العمامة الخاصّة بالطريقة وكذلك «الخرقة» الخاصّة بالطريقة في أثناء طقوس الذكر[3].

ومن الأدلة الأخرى على هذا التشريف، نجد في موسوعة إرغان قصيدة

5 (Istanbul، 1979 – 1984)–Yusuf Omurlu، ed.، **Ilahiler**، vols. 1

(1) راجع: 13 :1 ،Ergun، **Antolojisi**

(2) المرجع السابق ص 122

(3) اعتماداً على كتيّب غير منشور حول الطريقة الجراحية، وضعه الشيخ إبراهيم فخر الدين أفندي:
«Envar–i Hazret–i Nur el–Din el–Cerrahi،» p. 96

مطولة في مدح ذاكر باشي الطريقة الخلوتية، نظمها الشاعر داي المتوفى عام (1659)، وتتضمن هذه القصيدة استعراضاً للأشكال الموسيقية المعروفة في التكية، بالإضافة إلى مدح الذاكري حسن المتوفى عام (1622)، وهو الذاكر باشي في تكية الشيخ نور الدين زاد[4]، ونستعرض هنا جزءاً من هذه القصيدة:

الذاكر هو معلمي ومرشدي
بين العالمين ليس له مثيل
اسمه الحسن وطبعه الحسين
جمّله الخالق بروح التنوير
وألهمه الذكر شفاءً للمؤمنين
مطيّته المقام وحسن الكلام
لا يضاهيه عربي ولا أعجمي
لا في الحجاز ولا في أصفهان
يسبح الله ليل نهار
في الصلوات والتراويح مترنماً بالأذكار
له المقام العالي وحسن الختام
ولنا منه السمع والنشيد هدية للأنام[5].

تمثل هذه القصيدة نمطاً من الشعر العثماني المنظوم في وصف شخص بعينه وهو معروف بـ «السيرة»، ويستعمل الشاعر فيه صوراً فنية جميلة ليربط بين اسم الشخص «حسن» والإمامين المقدسين الحسن والحسين، أحفاد النبي محمد، كما يستعمل أسماء البلاد الإسلامية (الحجاز وأصفهان) على وجهين،

(4) راجع: Ergun، **Antolojisi**، p. 29
(5) المرجع السابق ص 28

فهي أسماء لبلدان وكذلك أسماء لمقامات موسيقية مستعملة في السمع، ويشير كذلك إلى أشكال موسيقية غنائية مثل الذكر والتسابيح والنشيد والترانيم، وكلها أشكال سادت في الفن الصوفي العثماني عموماً.

الفن الإلهيّ

يشير مصطلح الفن الإلهيّ إلى نوعين من الفنون: الأول موسيقي والثاني أدبي[1]، وأحياناً يشير المصطلح إلى الموسيقى ذاتها وأحياناً أخرى يستخدم لوصف النص المكتوب، وربما يعود هذا الخلط أو الغموض في تحديد معنى الكلمة إلى المطاطية في استعمال هذا المصطلح سواء في الماضي أو الحاضر، إذ يُستعمل هذا النوع من الموسيقى في حلقات الذكر ومولد النبي (مولد الشرف) ويكون الغناء فيه باللغة التركية، أما الفن الإلهيّ المُسمّى «شغول» الذي يشبه ترانيم الطرق الصوفية السورية فيغنى دائماً بالعربية، وقد انتشر فن «الشغول» في تركيا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر[2] وكان يُغنى في شهر رمضان ومحرّم وذو الحجّة.

وتشتمل الموسيقى الإلهية على نوعين رئيسيين، النوع الأول يُغنى بمصاحبة الأداء في حلقات الذكر، والنوع الثاني يُغنى في جميع المناسبات الأخرى، ويُوظف كلا النوعين إيقاعات محددة مكررة تميز الموسيقى الإلهية، ولا تسمى الأنماط الموسيقية الأخرى بهذا الاسم ما لم تستعمل هذه الإيقاعات، حتى لو كانت تنشد النصوص ذاتها.

(1) يعلق بوراتاف «هناك عدد من النصوص التي لم تكن ضمن النوع الإلهي، غير أنها أصبحت كذلك فيما بعد إذ أضيفت إليها الموسيقى المناسبة لهذا النوع وقُدّمت في الطقوس التي تتطلب الغناء الإلهيّ»: Pertev Naili Boratav، «Ilahi،» **Encyclopaedia of Islam**، 3: 1094

(2) راجع: Ekrem Karadeniz، **Turk Musikisinin Nazariye ve Esaslan** (Ankara، 1983)، p. 167 Sadettin Nuzhet Ergun، **Turk Musikisi Antolojisi** (Istanbul، 1944)، 2: 401; Yekta، ed.، **Ilahiler**، 1: vii.

بالنسبة للنوع الأول وهو الذكر الإلهيّ، فيتألف في الغالب من أنماط إيقاعية ثنائية بسيطة، وكانت تسمى في الموسيقى العثمانية (الصوفيين) مما يؤكد صلتها الوثيقة بحلقات الذكر والسمع في العصور الوسطى، وهناك أيضاً إيقاع آخر يستعمل في حلقات الذكر وهو إيقاع «الدو يك» أي اثنان- واحد، وعلى عكس إيقاعات الصوفيين، كان نادراً ما يستعمل في الحفلات الموسيقية العامة، ولكنه ارتبط بفرقة الجناسرية في القرنين السابع عشر والثامن عشر وبمقطوعات التوحيد التي كانت تؤديها هذه الفرقة في الجيش.

أما النوع الثاني من الموسيقى الإلهية فكان يتعلق بالموسيقى والغناء بعيداً عن حلقات الذكر وكانت تسمّى «التواشيح»، وهو مصطلح أدبيّ يطلق على المدائح التي تتغنى بالنبي محمد وخصاله وصفاته العظيمة، وعادة ما تؤدى في احتفالات ليلة المولد النبوي، وقد بدأ هذا النوع من الغناء مع بدايات القرن السادس عشر تقريباً، وتنشده عادة مجموعة من المنشدين يُدعون بـ «الجمهور»، وقد أُخذت الكلمة بالطبع من العربية وهي المقابل العثماني لكلمة «كورس» الغربية التي تدلّ على فريق من المغنين يؤدون نشيداً ما جماعة، وقد كان هذا الجمهور يتكون في المسجد من «الحفظة» الذين يرتلون القرآن، أو ينشدون المدائح، بينما يتكون في التكية من جميع أعضاء حلقة الذكر الذين يتناوبون الترتيل والذكر[1]. لكن الكورس التركي تطور فيما بعد على يدي رؤوف يكتا بيه عام 1920، ثمّ قام بعد ذلك مسعود جميل بتعديله وإضافة بعض الأفكار الجديدة على تنظيم الكورس عام 1950، ليظهر الكورس التركي الحديث.

بدأت الموسيقى الإلهية تختفي شيئاً فشيئاً بعد عام 1925، ولم يعد أحد يعرف شيئاً عنها أو عن الجمهور باستثناء بعض الموسيقيين المختصين والمطلعين على

(1) راجع: Rauf Yekta، »La musique torque،« in Lavignac، **Encyclopedie de la musique**، pt. I (Paris، 1921)، 5: 3053

التراث العثماني، لكن مع بداية الثمانينات، أخذ بعض المهتمّين على عاتقهم إعادة إحياء هذا النوع من الموسيقى ومنهم سادتين هابر ونيازي غوندوز اللذان قاما بإنتاج أسطوانة تجارية تضمّ تسجيلاتٍ مهمة لمجموعة من القطع الموسيقية الإلهية لطرحها في الأسواق وإعادة تعريف الأتراك بهذا النوع من الموسيقى الذي أصبح طيّ النسيان بعد عام 1925.

وربما يثير اختفاء هذا النوع من الموسيقى طوال خمسين عاماً بعض التساؤلات حول الوظيفة الأساسية التي وُجدت الموسيقى الإلهية من أجلها، وهنا تُظهر النصوص الأصلية لهذه الموسيقى أنها كانت معدّة للتقديم في مناسبات خاصّة مثل قدوم شهر رمضان أو محرّم أو ذو الحجّة، غير أن عدداً من هذه المقطوعات المُغنّاة كان يقدم خارج هذه المناسبات، ففي التكية الخلوتية الجراحية كانت الموسيقى الإلهية تُقدم كفواصل بين حلقات الذكر المتتابعة، بينما كان الدراويش في التكية الأوزبكية يقدمون هذا النوع من الموسيقى في ليلة القدر في رمضان[1]، غير أن كل هذه المناسبات المنفردة لا تبرّر وجود هذا النوع المتطور والمعقد من الموسيقى، وقد يكون التفسير الأنسب لخلق هذا النوع الموسيقي هو تحويل مناسبة المولد النبوي إلى مهرجان رسميّ سنويّ بعد عام 1588 عندما تبنّى السلطان مراد الثالث الاحتفال الصوفي بالمولد النبوي كمناسبة احتفالية رسمية تحت رعاية الدولة[2]، متأثراً ربما باحتفالات الميلاد المسيحية في اليونان القريبة من الدولة العثمانية[3]، وهكذا فتح هذا الاحتفال الرسمي الشعبي البابَ واسعاً أمام عدّة مشاركاتٍ من حفظة المساجد ودراويش التكايا لأداء التواشيح والتراتيل والابتهالات والتسابيح التي تصبّ جميعاً في

(1) راجع: Grace Martin Smith، «The Ozbek Tekkes of Istanbul،» **Der Islam** 57، no. 1 (1981): 139

(2) راجع: Trimingham، **Sufi Orders**، p. 207

(3) اقتراح خليل أنلجيك.

هذا النوع من الموسيقى أي الموسيقى الإلهيّة[1].

لقد اختصّ حفظة المساجد وأئمّتها بأداء التسابيح وعُرفوا ببراعتهم في هذا النوع من الموسيقى الإلهية، مثل إمام مسجد سليم والإمام يوسف المتوفى عام 1746، والإمام غالاتالي وهبي عثمان المتوفى عام (1640) وكلهم أئمة عُرفوا في القرن السابع عشر بأدائهم الرائع للتسابيح في صلاة التراويح[2].

وقد اشتهر المؤذنون وأئمة المساجد كذلك بنوع غنائيّ آخر هو «المناجاة»، كانوا يؤدّونه في رمضان بعد صلاة التراويح، فكان المؤذن يعتلي المنارة ليغني أناشيد حول تمجيد الخالق والاعتراف بفضله ورحمته على العالمين، وعادة ما يؤدّي المؤذن هذا النوع منفرداً، وقد يتدخل فريق من المؤذنين وراء الإمام في مقاطع محددة من المناجاة[3]. ولا تزال لدينا حتى الآن إحدى قصائد المناجاة بنصّها الأصليّ الذي كتبه الذاكر حسن، الذي جاء ذكره في القصيدة التي أوردناها سابقاً[4] وكان يؤدي هذه المناجاة عبد القادر تور (1873– 1947)، ثمّ قام تلميذه إكرام كارادينز بدمج هذا النص من المناجاة مع شكل موسيقي آخر من أشكال موسيقى التكايا هو «الدوراك».

بقي هذا الشكل الموسيقي «الدوراك» عصيّاً على النسيان لفترة طويلة ما بين القرن السابع عشر وأواخر القرن التاسع عشر، إذ نجد وثائق تثبت وجود مئات القصائد المغناة من هذا النوع في تلك الفترة، غير أن عدداً قليلاً تبقى منها إلى اليوم، ويعدّ هذا الشكل أكثر أنواع الموسيقى الصوفية تطوراً في الموسيقى

(1) راجع: Evliya Celebi، **Seyahatname**، Ergun، **Antolojisi**، 2: 26

(2) راجع المادة المطلوبة حول التراويح والتسابيح في موسوعة إرغان: Ergun، **Antolojisi**، 1: 171 – 395 ؛ وكذلك بعض النصوص الإلهية الخاصة بالتراويح كتبها زكي ديدي في: Omurlu، ed.، **Ilahiler**، vol. 2

(3) راجع: Karadeniz، **Musikisinin**، p. 161; Yekta، ed.، **Ilahiler**، p. 2

(4) راجع: Karadeniz، **Musikisinin**، p. 161

العثمانية السنية، حتى أن كارادينز يرى أنه أرقى أنواع الموسيقى التركية[1]، أما الشيخ إبراهيم فخر الدين أفندي من الطريقة الجراحية فيصفه كما يلي:

«إنّ الدوراك هو كلام الأولياء، يغنيه الإمام ويدعو سامعه إلى التأمل، ويقوده إلى اليقين، فهو يفتح القلب، ويصفي الذهن للوصول إلى الحقّ والحقيقة»[2].

فلا غرو إذن أن هذا النوع من الموسيقى كان يقدم بعد صلاة الجمعة مباشرة أسبوعيّاً في المساجد العثمانية في القرن التاسع عشر[3]، وقد استعمل عثمان دادا (1652 – 1730) المؤلف الموسيقي المعروف الدوراك في تأليف مقطوعات موسيقية متكاملة، إذ عرضت مقطوعاته للمرة الأولى في التكية الخلوتية، وقدمت بعد ذلك في التكايا المولوية والقادرية، ويوثق لنا عبد القادرتور بالتعاون مع إسماعيل حاكي بيه (1866– 1927) مجموعة لا بأس بها من هذه المقطوعات[4].

سميت هذه المقطوعات التي ألفها عثمان دادا بـ«المراجية»، وتذكر الأدبيات الصوفية أنه ألف هذه المقطوعات بإلهام أتاه في أثناء نومه، وقد استغرق تأليفها ثلاثة أيام كتب خلالها نصّ المقطوعات والنوطات التي ستعزف بها، أما أقدم ما عرفناه من هذا النوع الموسيقي فهو المقطوعة التي ألفها سليمان شلبي المتوفى عام (1409)، ويقول إرغان في موسوعته: إنه كان شائعاً جدّاً في ذلك الوقت، وإن جزءاً من مؤلف شلبي كان ما يزال معروفاً في زمانه[5].

يشير مصطلح الذّكر في الطرق الصوفية السنية إلى نوعين من الطقوس،

(1) المرجع السابق ص 166

(2) راجع: Fahreddin Efendi، «Envar–i Hazret–i،» p. 99

(3) راجع: Karadeniz، **Musikisinin**، p. 166

(4) راجع: Oztuna، **Ansiklopedisi**، 2: 124 – 26

(5) راجع: Ergun، **Antolojisi**، 2: 13

الأول وهو الأكثر انتشاراً طقس ترتيل الأوراد الخاصّة وتكرارها بطريقة معينة، وقد يكون مصحوباً بتكرار اسم الجلالة في أثناء ركوع الدراويش في حلقة الذكر على ركبهم، ويتمّ ذلك بعد صلاة الصبح في عدد من التكايا الصوفية السنية، غير أن الطريقة الجراحية كانت تقيم حلقات الذكر بعد صلاة العشاء وفي مناسبات أخرى أيضاً، ولم تصاحب الموسيقى هذه الحلقات إلا بشكل بدائيّ بسيط جدّاً لا يتعدّى النقر الخفيف على الدفوف[1].

أما النوع الآخر من الذكر فقد كان يُؤدّى مرة في الأسبوع بمصاحبة الموسيقى ونوع خاصّ من الحركات بعد صلاة الظهر وقبل صلاة العصر، وفي بعض الأيام من رمضان بعد صلاة العشاء وفي المولد النبوي بالطبع، وكان المولويون يؤدون الذكرَ بنوعيه، ولا نعلم أيّ الطرق كانت الأولى في إطلاق هذا المصطلح[2].

كان الدراويش في التكايا الكبيرة يجتمعون في حلقات الذكر في قاعة التوحيد خانة، وهي القاعة المخصّصة للطقوس في التكية، حيث يرقد الوليّ صاحب الطريقة قريباً من القاعة، وتُؤدّى كلّ الطقوس في حضرته وتحت رعايته الروحية لتحلّ البركة على جميع المشاركين في الطقس وزائري التكية.

تتضمّن كلّ أنواع الذّكر الوقوف في الحلقة أو الدوران أو الركوع على الركبتين، ويعرف النوع الأول بذكر القيام، والثاني بذكر الدوران، أما الثالث فينقسم إلى ثلاثة فروع رئيسية: ذكر التوحيد وذكر اسم الجلالة وذكر القعود[3]. وقد مارست معظم فرق الطريقة القادرية ذكر القيام ما عدا فرقة الأشراف، وهي فرع من الطريقة القادرية، تخصّصت في ذكر الدوران، وكانت تمارسه جميع فروع الطريقة الخلوتية، وقد كان دراويش الخلوتية في أثناء الدوران يتحرّكون

(1) راجع: Fahreddin Efendi، «Envar-i Hazret-i،» p. 88

(2) المرجع السابق

(3) راجع: Ergun، **Antolojisi**، 2: 10 - 11

باتجاه اليسار، بينما يتجه أشراف القادرية في دورانهم نحو اليمين[1].

قد يفترض البعض أن الطرق الصوفية المختلفة كانت تمارس طرق الذكر الخاصة بها في تكاياها، غير أننا نجد ما يدحض هذا الافتراض فإذا ما تفحصنا الطقوس الصوفية في التكايا في القرن التاسع عشر، نجد أن طقوس الذكر المختلفة كانت تُقام في التكية ذاتها وربما في الليلة نفسها، ويعود ذلك إلى أن بعض شيوخ التكايا كانوا يرأسون أكثر من طريقة صوفية في الوقت ذاته، وهكذا فقد كان لزاماً عليهم أن يسمحوا بممارسة أنواع مختلفة من طقوس الذكر، كما أن بعض الطرق الصوفية الفرعية كانت جزءاً من طرق أكبر مثل أشراف القادرية، أو الجلشنية وهي طريقة تجمع في طقوسها بين حلقات الذكر الخاصة بها وحلقات الذكر المتبعة في الطرق التي انشقت عنها[2]. وفي هذا السياق يشير بهاء تانمان إلى التكية السعدية في حسيريزاد (انظر الشكل 5,1)، التي كان شيخها شيخاً للطريقة الشاذلية والشعبانية والمولوية في الوقت ذاته، وكانت تكيته تضمّ قاعة للموسيقيّين المولويين يمارسون فيها طقوس الموسيقى المولوية[3].

حلقات الذكر في إسطنبول اليوم

تُقام حلقات الذكر المتكاملة من حيث النصوص والموسيقى في تكية الطريقة الخلوتية الجراحية في كراجمرك في إسطنبول (انظر الشكل 5,3)، وتمثل حلقات الذكر في هذه الطريقة النوع الأرستقراطيّ من الذكر[4]، وكانت

---

(1) المرجع السابق

(2) للمزيد حول الطريقة الجلشنية، راجع: Abdulbaki Golpinarli، «Mevlevilik–Gulsenilik،» **Mevlana›dan sonar Mevlevilik** (Istanbul، 1953)، pp. 322 – 28

(3) بهاء تانمان «تكايا حسيريزاد»: M. Baha Tanman، «Hasirizade Tekkesi،» **Sanat Tarihi Yilligi** 7 (1976 – 1977) 105 – 42.

(4) للمزيد حول علاقة فروع الطريقة الخلوتية بالنخبة في تركيا، راجع: B. G. Martin، «A Short of

تقام في الستينات من القرن الماضي وكان يشارك فيها عددٌ من أعضاء الطريقة الكبار في السن الذين تدربوا على هذا النوع من الموسيقى.

بتتبع تاريخ هذه الطريقة نجد أنها قامت على يدي نور الدين الجراحي (1672– 1720) ابن رئيس الإسطبلات الملكية الذي عُيّن فيما بعد في ولاية مصر[1]، وقد درس نور الدين العلومَ الدينية وتفقه فيها، وأقام تكيته الخاصّة بمساعدة السلطان أحمد الثالث. وحافظت الطريقة على علاقات خاصّة مع العائلة الملكية ونخبة المجتمع العثماني حتى إغلاق التكايا جميعها عام (1925)، وقد عُيّن شيخها الأخير الشيخ مظفر أوزاك المتوفى عام (1984) شيخاً للطريقة القادرية والنقشبندية، وكان يقود طقوس الطريقتين، أما الشيخ السابق إبراهيم فخر الدين أفندي المتوفى عام (1966) فقد كان معروفاً بأنه من الذاكرين في الطريقة الخلوتية[2].

تقيم الطريقة الجراحية الذكرَ الدورانيّ كطقس خاصّ بها، بالإضافة إلى الذكر القياميّ أو بدلاً منه أحياناً، وتقيم كذلك ذكرَ التوحيد واسم الجلالة في قاعة متوسّطة فيها محراب محاذٍ للسلاملك (جناح الرجال)، وهناك مطبخ وغرفة خاصّة للشيخ، أما التوحيد خانة القديمة فقد أزيلت ومعها ضريح الوليّ الذي كانت طقوس الذكر تقام جانبه، غير أن الطريقة الجراحية بقيت تحتفظ بمكانتها المميزة بين الطرق الصوفية الأخرى، وخير دليل على ذلك أن تراثها الموسيقيّ ما زال موجوداً حتى الآن، يقدمه الحفظة والذاكرون في مناسبات مختلفة في إسطنبول.

---

the Khalwati Order،» in **Scholars، Saints، and Sufis**، ed. Nikki R. Keddie (Berkeley، 1972)، pp. 282 – 85.

(1) راجع: Mehmet Zeki Pakalin، **Osmanli Tarihi Deyimleri ve Terimleri Sozlugu** (Istanbul، 1946)، 1: 283، راجع أيضاً دراسة حديثة حول الطريقة الجراحية لدى سناي يولا، Senay Yola: **Schejch Nureddin Mehmed Cerrahi und sein Order** [1721 – 1925] (Berlin، 1982)

(2) راجع: Ergun، **Antolojisi**، 2: 672

ومما تميزت به الطريقة الجراحية أيضاً في هذا المجال غناء «القصيد»، وهو مجموعة من التقاسيم الصوتية التي ترافق ذكرَ التوحيد، وهي تختلف عن جميع الأشكال الصوتية الأخرى في الموسيقى التركية، وعادة ما تكون هذه التقاسيم من مقام السيكا، إذ يبدأ التقاسيمَ الذاكرُ باشي وهو رئيس المنشدين، لتتبعه بعد ذلك حلقة الدراويش بطبقة صوتية منخفضة، تترافق مع تقاسيم الحافظ أو الذاكر صعوداً أو هبوطاً، وقد تعلم الحافظ الحاليّ في التكية هذه التقنية من الذاكر باشي السابق للتكية[1] وهو حاج نجاتي أفندي المتوفى عام (1976)، وعلمه عمّه حافظ سامي (1874– 1943)، وهو أحد أقدم الحفظة في تركيا الذين تتلمذوا على أيدي أبرع موسيقيي عصره الصوفيين مثل الشيخ أدهم أفندي (1862– 1933) والحاج كرامي أفندي (1840– 1909) وبولنك نوري بيه (1834– 1910) وقد اشتهر كحافظ بعد أن رفض تولي منصب إمام السلطان عام (1908).[2]

ومن الذاكرين المعروفين في الطريقة الجراحية سبيلجي حسين المتوفى عام (1976) وهو ابن أخ شيخ الطريقة الخلوتية العشاقية، وكان على صلة وثيقة بالطريقة المولوية أيضاً، وتطوع للخدمة في مكة مع متطوعي الطريقة المولوية في الحرب العالمية الأولى، وقد مارس الغناء الكلاسيكيّ التركيّ في إسطنبول لكسب العيش ما بين عامي 1925 و 1950، غير أنه تخلى عن ذلك ليعود إلى غناء «الدوراك» والإلهيّ في عدّة تكايا في المدينة، وقام بتدريس الغناء الإلهيّ لعدد من الذاكرين في التكية الجراحية[3].

(1) المرجع السابق ص 404، 479

(2) يعود الفضل في توفير هذه المعلومات للسيد سفير دال من الطريقة الجراحية، وكذلك للذاكر باشي في الطريقة الذي قابلته في منزله في يسكيدار في الثالث عشر من يوليو عام ألف وتسعمائة وأربع وثمانين.

(3) تجد هذه الأغنية في مجموعة اليونسكو «تركي 2»

يتضح لنا من خلال تتبعنا لتراث الطريقة الجراحية في الموسيقى الذي انتقل عبر عدّة أجيال، أن معظم أساتذة الذاكرين في هذه الطريقة كانوا من دراويش الطريقة المولوية الذين أبدعوا في مجالات الغناء والموسيقى دون منازع، إذ نجد أن المولوي بولنك نوري بيه كان المؤلف الموسيقي الأبرز في أواخر القرن التاسع عشر، أما الآخرون فكانوا من المؤدّين[1]، ولم يقتصر إبداع المولويين على الغناء الديني فقط، بل تعدّاه إلى التأثير في كلّ أنواع الموسيقى التركية الدينية والدنيوية ومنهم إسماعيل دادا أفندي المتوفى عام (1846) وتلميذه زكي المتوفى عام (1896)، وكلاهما من دراويش المولوية، ولم يبرز لدى الطرق الصوفية السنية الأخرى من يضاهيهم في هذا المجال.

يلخص إرغان رأيه في موسيقى الدراويش في القرن التاسع عشر بقوله:

> «لا يظهر هناك تطور كبير في موسيقى الدراويش في القرن التاسع عشر مقارنة بالقرن الثامن عشر... وقد كانت هذه الموسيقى قليلة الانتشار وتشير إلى انحطاط في الذوق الموسيقي»[2].

لا بدّ لنا أن نعترف بأن وجهة النظر السلبية هذه لها ما يبرّرها، إذ لا نجد غير مؤلف موسيقي بارز واحد في الطرق الصوفية السنية في القرن التاسع عشر هو حاج أحمد من الطريقة الخلوتية السنبلية الشكرزادية والمتوفى عام (1832)، ولكن رغم هذه الآراء جميعاً، فإن الطرق الصوفية السنية كانت تهتم باستعمال الموسيقى في تكاياها وخدمة طقوسها الخاصة، وكذلك تدعيم انتشارها في المناطق الريفية النائية عن إسطنبول، حتى أن أئمة المساجد السنية وفقهاءها لم يبدوا أيّ اعتراض على هذه الموسيقى التي كانت تقدم أحياناً في المساجد ذاتها، ولم يجدوا تعارضاً بين أنواع الذكر وترتيل آيات القرآن مثلاً، ومع أن

(1) راجع: Oztuna، **Ansiklopedisi**، 2: 106 – 7
(2) راجع: Ergun، **Antolojisi**، 2: 403

تركيا العثمانية لها مميزاتها الخاصة إلا أنها تشترك أيضاً مع البلاد الإسلامية السنية في التراث الصوفي الديني. ولهذا لا بدّ من العودة إلى الموسيقى الصوفية في تركيا عند دراسة أي نوع من أنواع الموسيقى في أيّ بلدٍ إسلاميّ، فالتداخل موجودٌ منذ قرون ولا بدّ أن نلمس آثاره على عملية التأليف الموسيقيّ مهما بهتت هذه الآثار[1].

(1) مثال على ذلك Lois Ibsen al-Faruqi «Music، Musicians and Muslim Law» **Asian Music** 17، no. (1985) 3 - 6

9. قصيدة مجازية لأحد شعراء التكايا

وليم هيكمان

يعكس الأدب التركي عبر تاريخه الطويل العلاقة الوثيقة بين الصوفية الإسلامية والطرق الصوفية الأخرى الأقدم منها، إذ ينبثق هذا الأدب مباشرة من قلب البيئة الصوفية الفنية. ولا أغنى في هذا المجال من التكايا التي سكنها الدراويش وعاشوا فيها ومارسوا طقوسهم وعباداتهم بين جوانبها، وعبروا فيها عن أفكارهم ومبادئهم من خلال الأدب لا سيّما الشعر، وسنستعمل في هذا البحث مصطلحي «شعر التكية» أو «شاعر التكية» للتعبير عن شكل أدبيّ مميز، ظهر بين أفراد التكايا من دراويش وشيوخ[1].

يتضمّن شعر التكية عدداً من أقدم القطع الأدبية المعروفة في الأدب التركي في أنطاليا، وقد تأثر معظمها بشعر مولانا جلال الدين الرومي، الذي شكلت مجموعاته الأدبية وخاصة مجموعته الشعرية في الغزل، و «مثنوية المعاني»[2]، نموذجاً يُحتذى به لمن جاء بعده من الشعراء الصوفيين في الأدب التركي[3]، ومع أن مولانا جلال الدين الرومي أسّس الطريقة المولوية في القرن الثالث عشر، التي تأسّست بعدها العديد من الطرق الصوفية الأخرى، إلا أن المولوية

(1) للمزيد من النقاش حول الصوفية باللغة الإنجليزية راجع: **Mystical Dimensions of Islam** (Chapel Hill، 1975); esp. pp. 328 - 43; وللمزيد حول الشعر الصوفي التركي للمؤلف السابق راجع: **As Through a Veil: Mystical Poetry in Islam** (New York، 1982)، pp. 135 - 69.

(2) مثنوية المعاني: قصائد باللغة الفارسية لجلال الدين الرومي يعتبرها بعض المتصوفة كالكتاب المقدس للصوفي، وهو من أهمّ الكتب الصوفية الشعرية. (المترجم).

(3) للمزيد من شعر جلال الدين الرومي راجع: Annemarie Schimmel، **The Triumphal Sun** (London، 1978); William C. Chittick، **The Sufi Path of Love. The Spiritual Teachings of Rumi** (Albany، 1983).

بقيت تتربع على عرش الأدب والشعر الصوفي لزمن طويل، إذ بقيت أشعار جلال الدين الرومي حيّة حتى هذه اللحظة، يتمثلها كل الباحثين عن الحقيقة والمتصوفون في كلّ زمان ومكان، خاصة أنها تُرجمت إلى عددٍ كبير من اللغات الحيّة حتى هذه اللحظة.

لا بدّ أن نقرّ في البداية بأن شعر التكية التركي يتخذ في مجمله الصيغة الدينية التعليمية، إذ يراوح الشاعر بين الوعظ والإرشاد والتعبير عن النشوة والانجذاب في التجربة الصوفية التي يمرّ بها الدرويش، وقد كان شعر الغزل هو الشكل المفضل لدى شعراء التكية للتعبير عن أفكارهم وتجاربهم من خلال القصائد الطويلة أحادية القافية، التي عادة ما تمجد وليّاً محدداً، وبالتالي فهي تحمل دعوة صريحة إلى الطريقة التي يتبناها الوليّ.

يعبر شعر التكية عادة عن توق الروح للتوحد والاتصال بالخالق، ورغبة الجسد المادي بالانعتاق من القيود الأرضية لتتحرّر الروح وتسبح في هذا الكون بسعادة وحرية، وهنا يستعين شاعر التكية بأسماء الله الحسنى في القصيدة، ويكرّرها بشكل مشابه لما يحدث في حلقات الذكر، وقد يستعين أيضاً بآيات من القرآن أو الحديث النبوي، أو يقتبس بعض أقوال الأولياء الأوائل وحكمهم للتعبير عن مضمون القصيدة.

أُخذت القصيدة التي بين أيدينا من ديوان غير منشور للشاعر يومي كمال (انظر الشكل 9,1)، وقد استلهمها من قصيدة جلال الدين الرومي **«قصة حبوب الحمص»** من ديوان مثنوية المعاني[1]، وتروي قصة الرومي حواراً بين

(1) لقد استنسخنا نص القصيدة باللغة التركية من وثائق مكتبة إسطنبول (المعلم جودت رقم 485)، إذ توجد أقدم نسخة من الديوان ويرجع تاريخها إلى عام (923 هجري– 1517 ميلادي). للمزيد من المعلومات حول ديوان يومي كمال راجع مقالي:»On the Manuscripts of the Divan of Kemal Ummi«، **Journal of Turkish Studies Studies** 3 (1969): 197 – 207 وللمزيد حول القصة التي ألهمت يومي كمال قصيدته، راجع: Reynold A. Nicholson، **The Mathnawi of Jalalu›ddin Rumi** (1930; reprint، London، 1977)، 4: 232 – 35; A. J. Arberry، **Tales from**

حبوب الحمص التي تغلي في القدر، وتصرخ طلباً للنجاة من حرارة النار، وبين ربة المنزل الطاهية التي تجيب حبوب الحمص بأن هذه النار هي غضب الله، مذكرة حبوب الحمص بأنها استمتعت في حياتها السابقة بالماء والدفء لتكبر، وتعطي ثمارها برحمة من الله، وآن الأوان لتموت ثم تحيا ثانية، غير أن يومي كمال يروي القصة بصورة مختلفة، إذ يصبح عذاب حبات الحمص هنا متعة خالصة في سبيل الوصول إلى حياة أجمل.

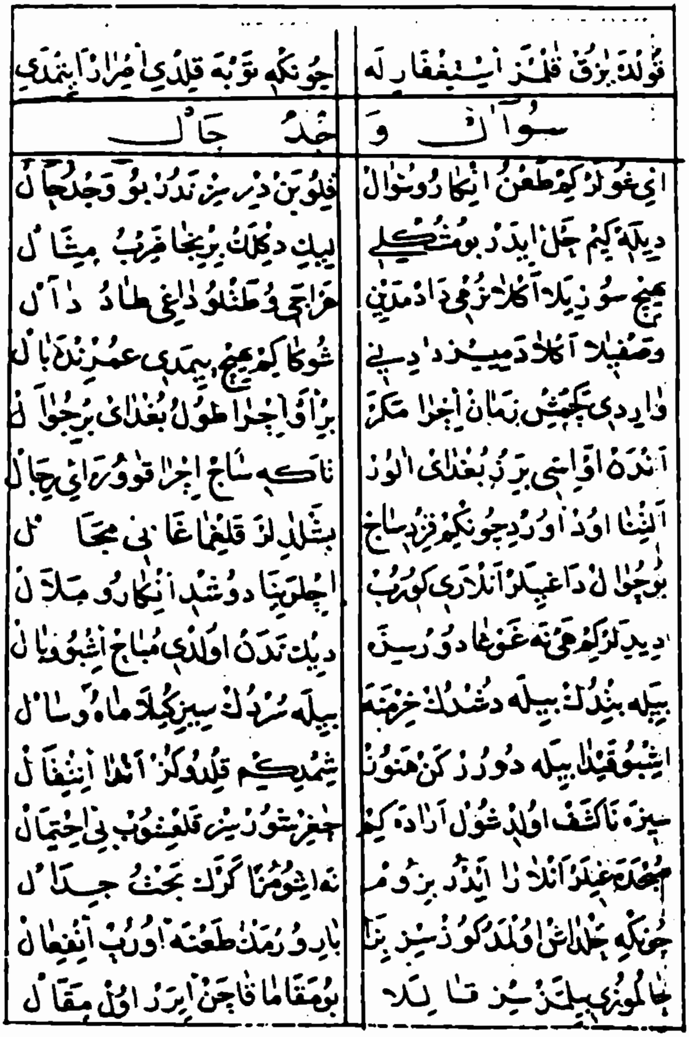
يعدّ الشاعر يومي كمال أحدَ شعراء الصوفية في القرن الخامس عشر، ويبدو من شعره أنه ينتمي إلى الطريقة الصفوية[1]. وله ديوان شعريّ متكامل، غير أن تفاصيل حياته يلفها الغموض[2]، وقد يعود السبب في ذلك إلى التحول الذي حدث للطريقة الصفوية من انتقالها من طريقة صوفية دينية إلى حزب سياسيّ منظم اعتلى سدّة الحكم في إيران بقيادة شاه إسماعيل الأول، الذي أقرّ المذهب الشيعي كمذهبٍ للدولة لأول مرة منذ قيام الدولة الإسلامية، وهكذا أصبحت إيران بمذهبها الشيعي هي المنافس الأول للعثمانيين كدولة سنية في تركيا، والدول الإسلامية التي تقع تحت سيطرة الدولة العثمانية في ذلك الوقت. وأخذت هذه الدولة الشيعية الجديدة تنافس الدولة العثمانية في استقطاب القبائل التركمانية جنوب أنطاليا، والتي كانت تعارض الحكم العثمانيّ السني حتى ذلك الوقت. وهكذا وبانتماء شاعرنا للصفويين في تلك الفترة، فإن وجوده في تركيا لم يكن محبّذاً، حتى أن الوثائق لا تحدد دوره في نشر الفكر الصفوي بين التركمان، إن كان له دور في ذلك، كما أننا لا نعرف تاريخ وفاته أو مكانها، غير أن تكية

---

the Masnavi (London، 1961)، pp. 277 – 78، **Triumphal Sun**، pp. 320 – 32.

(1) الطريقة الصفوية: نسبة إلى الشيخ صفي الدين الأردبيلي المولود عام 1334 م، وقد كان واعظاً في مدينة أردبيل ثمّ أسّس فرقة صوفية تسمّى «الأخوان» أو الطريقة الصفوية. (المترجم)

(2) للمزيد من شعر يومي كمال راجع مقالي: «Who was Ummi Kemal?،» **Bogazici Universitesi Dergisi** 4 – 5 (1976 – 1977): 57 – 82، **Two Tekke Poets** (forthcoming).



الشكل 9,1: الصفحة الأولى من ديوان يومي كمال (مخطوطة من القرن السابع عشر). (الصورة من مجموعة المؤلف).

باسمه بقيت موجودة في قرية صغيرة شمال غرب أنطاليا وهي تكية يومي كمال، ولكننا نجهل أيضاً إن كان هو من أوجد هذه التكية أو أنه عاش هناك فقط. ويقام كذلك احتفال سنويّ لتخليد ذكرى هذا الشاعر في ذلك المكان، و

ربما يكون انتماؤه للصفويين قد كلفه حياته(1).

القصيدة:

يتساءلون عن حالة النشوة ويتشككون
يطلبون الوصول إلى الوجد،
لكنهم لا يصلون.
إليكم القصة أيها السائلون
علكم من الحكمة تتعظون
ولكن كيف السبيل إلى الوصف
وما هي الكلمات التي تشرح العسل
لمن لم تذق شفتاه حلاوته؟!
فماذا عساي أقول..

أحكي عن حبوب الحمص في فناء الدار
ترقد في هناء نهار بعد نهار
يأخذ رب البيت منها يوماً
حفنة، ليغليها فوق مستعر النار
وعندما رأت حبوب الفناء مصيرها
تقلقلت وتجمعت مذعورة تسأل
عن خطيئة أتتها أو ذنبٍ لها
تستحق عليه لسع النار..

(1) للمزيد حول هذا الاحتفال راجع مقالي: **Turcica** 14 (1982): 155 – 67

سمعت حبوب الحمص التي كانت
فوق موقد اللهب تقفز
رقصاً ذات الشمال وذات اليمين
شكوى أخواتها في الفناء يعلو
جهلاً وخوفاً من ذات المصير المبين
ما بالكن تتخبطن! صاحت حبات الموقد
وفي أيّ أمرٍ تتساءلن!
أهي رقصة النار التي ترين؟ أم تفسيراً لهذا الأنين تبغين!
أيتها العزيزات نحن لا نملك التفسير
ولن تجدن جواباً إلا ببلوغ ما نحن فيه
هذه النار تشعل أرواحنا
لنحلق في سماءِ الحقيقة
نرقص حبّاً ونشوةً
حتى تذوب القشور الرثة
وينجلي الجوهر فينا.

فهيّا إلى موقد السّموّ هذا
تعرفن ما بنا، وكيف نذوب وجداً
لنعود من جديد، بقوة الحبّ
ووهج الحقيقة في عالم بعيد.

هيّا إلينا، نقترب من الخالق
من نوره وجلاله ومن آية التوحيد

فهل يهرب منه إلا جاحد
أو جاهل أو ناقص العقل شريد
لم يَرَ أبو لهبٍ ما رآه بلال
في وجه المصطفى الحبيب(1)
ولا يملك من يرى النور أن يهرب،
بل يسلم القلب ويستعذب اللهيب

هكذا رأت زليخة جمال يوسف(2)
وعمي أخوته عن رؤية النور
فقدوا البصر والبصيرة
ولم يعرفوا أبداً نور الشمس ولا ضياء القمر
من لا يعرف أسرار الدرويش لا يرى فيه
غير خرقة وأسمال بالية
ومن يفهم السّرّ، يصل إلى الحقيقة
ففي قلب الدرويش لا تخفى خافية
وهذا الدرويش يومي كمال
لا ينطق عن ذاته، بل بلسان حال شيخه
فيا ربّ، يا ذا العطاء والإكرام
احفظ لنا شيوخنا وأولياءنا
واجمعنا بهم في الدنيا والآخرة.

(1) أبو لهب هو أحد ألدّ أعداء النبي محمد في مكة، وقد ذكر اسمه في القرآن، أما بلال فهو أول مؤذن في الإسلام.

(2) وردت قصة يوسف في القرآن بما فيها من حبّ زليخة له وخيانة إخوته وغدرهم، ويرى الشاعر أن إخوة يوسف كانوا من الجاهلين لأنهم لم يروا في يوسف النور الإلهيّ.

10 . طقوس العبادة لدى الطريقة النقشبندية الخالدية في تركيا العثمانية

حامد الغار

تعدّ الطريقة النقشبندية من أكثر الطرق الصوفية انتشاراً في تركيا، ولا تنافسها إلا الطريقة القادرية، وقد عرفت دائماً بالتصاقها بالشريعة الإسلامية، ومحافظتها على رصانة طقوسها، وتأكيدها على هويتها الإسلامية السنية[1]، مما أهلها للعب دور قياديّ مهم ضمن التركمان في المنطقة الغربية من الإمبراطورية في القرن الخامس عشر بعد مرور أقلّ من قرن على وفاة مؤسّس الطريقة خواجا بهاء الدين نقشبند[2] عام (1389).

مقدمات تكوين الخالدية

بدأت مقدمات تكوين الطريقة النقشبندية الخالدية بانضمام ملاّ عبد الحي في سمرقند إلى الطريقة النقشبندية على يدي خواجا عبيد الله أحرار، وقد استقرّ ملاّ عبيد الله فيما بعد في إسطنبول ليؤسّس أول تكية للنقشبندية في المدينة، وكان نائباً لخواجا عبيد الله أحرار، وقد اختار موقعاً للتكية على أطلال كنيسة قديمة تطلّ على خليج القرن الذهبي، وبحلول عام 1490 وهو تاريخ وفاة عبيد الله الحي، كانت الطريقة النقشبندية قد انتشرت انتشاراً واسعاً في

(1) راجع حامد الغار «الطريقة النقشبندية، تاريخها وأهميتها»: «The Naqshabandi Order: A Preliminary Survey of its History and Significance،» **Studia Islamica** 44 (1976): 124 – 52

(2) بهاء الدين نقشبند: ولد في بخارى عام 717 هجرية، وتنسب إليه الطريقة النقشبندية، ويقول أصحاب النقشبندية: إن طريقتهم كانت تسمى «الصديقية» نسبة إلى أبو بكر الصديق. (المترجم)

إسطنبول، وأسّست لها فروعاً أخرى في عدّة أماكن مثل رُميليا وأنطاليا[1].

تعزز وجود الطريقة النقشبندية بين الأتراك، واستمدّ قوته من مركز النقشبندية في وسط آسيا، ومن مراكز النقشبندية الأخرى في الهند على وجه الخصوص، التي ظهرت فيها أهمّ الشخصيّات النقشبندية بعد بهاء الدين نقشبند مثل الشيخ أحمد السرهندي المتوفى عام (1624) المعروف باسم المُجدد، غير أنّ تاريخ هذا الشيخ لم يلق اهتماماً كافياً في الدراسات الإسلامية المعروفة، مع أنه كان من أهمّ من ساهموا في تحديد مسار النقشبندية من حيث التزامها الكامل بالشريعة الإسلامية، وتحديد هويتها السنية مما أسهم في ازدهارها في القرنين السابع عشر والثامن عشر[2].

حمل راية النقشبندية من بعد السرهندي عدد من أتباعه ومريديه مثل محمد مراد بخاري وخواجا محمد معصوم والشيخ محمد أمين توقاتي والشيخ أحمد يكداست[3]، وقد عُرفت فروع النقشبندية التي أسّسها هؤلاء في إسطنبول بالنقشبندية المجددية كاعتراف بدور السرهندي المهم في انتشار الطريقة النقشبندية وتجديدها.

ظهر في الربع الأول من القرن التاسع عشر فرع جديد للطريقة النقشبندية عرف بالطريقة النقشبندية الخالدية نسبة إلى مؤسّسها مولانا خالد البغدادي (1776- 1827) أحد أعلام الصوفية السنية في مرحلة ما قبل الحداثة، وقد ولد مولانا خالد في منطقة شهرزور في إقليم كردستان، وتميز بولعه بالعلوم الإسلامية المعروفة قبل أن يسافر إلى الهند عام 1809، وينضمّ هناك إلى الطريقة

(1) راجع قاسم كفرالي: Kasim Kufrali، «Molla Ilahi ve kendisinden sonraki Naksbendiye muhiti،» **Turk Dili ve Edebiyati Dergisi** 3 (1948): 129 – 51

(2) راجع الدراسة المفصلة حول السرهندي وتعاليمه لدى Maulana Sayyid Zuvvar Husayn، **Hazrat-I Mujaddid-I Alf-I Sani** (Karachi، 1983)

(3) راجع مقدمة سعد الدين مستقيم زاد في ترجمته التركية لكتاب السرهندي **Maktubat of Sirhindi** (Istanbul، 1270/1853)، pp. 4 – 5

النقشبندية على يد الشيخ عبد الله الدحلوي الذي جعله خليفة له، وأعطاه تفويضاً كاملاً بالتصرف كنائب له في كل المناطق الممتدة غرب الهند دون الحاجة إلى الرجوع إليه بالإذن أو التوجيه[1].

باشر مولانا خالد العمل دون إبطاء، فقد كان معروفاً بعلوّ الهمّة والمثابرة إضافة إلى علمه وإيمانه بالنقشبندية، وهكذا اختار دمشق مقرّاً لإقامته عام 1823، وباشر في نشر الطريقة، وافتتاح فروع جديدة لها، عرفت فيما بعد بالطريقة النقشبندية الخالدية نسبة إليه، وعيّن نائباً له في كل تكية جديدة للطريقة محدّداً له مسؤولياته والمنطقة الجغرافية التي يشرف عليها، وقد وصل عدد نوابه في تلك الفترة إلى حوالي 16 نائباً انتشروا في مناطق واسعة، وهكذا واصلت النقشبندية الخالدية انتشارها لتصل إلى كردستان والمناطق الشرقية والجنوبية الشرقية من أنطاليا وسوريا والعراق وداغستان وكزاخستان[2]. ولقد ساهمت روح مولانا خالد المخلصة وأفكاره التبشيرية حول إعادة بناء الجماعة الإسلامية روحيّاً وأخلاقيّاً والالتفاف حول الخلافة العثمانية المسلمة ضدّ التهديدات الخارجية، ساهمت جميعها في هذا الانتشار الواسع للطريقة النقشبندية في أنحاء العالم الإسلامي في ذلك الوقت، ومن العوامل الأخرى التي دعّمت كذلك أسس النقشبندية في كل مكان، شبكة العلاقات التي أرساها مولانا خالد مع العلماء والفقهاء ورجال الدولة عموماً تنفيذاً لوصية شيخه في الهند التي أوصاه بها قبل أن يغادر دلهي، وهي تسخير صفوة المجتمع لخدمة راية الدين والطريقة

(1) اعتمدنا كمرجع أساسي حول حياة مولانا خالد كتاب إبراهيم فصيح الحيدري «المجد التليد في مناقب مولانا خالد» إسطنبول، (1292 – 1874).

(2) راجع: Irfan Gunduz، **Osmanlilarda Devlet–Tekke Munasebetleri** (Istanbul، 1984)، p. 243. وللمزيد حول تأثير مولانا خالد في كردستان، راجع: Halkawt Hakim، «Ab›ad zuhur at–tariqat an–Naqshabandiya fi Kurdistan fi awa›il al–qarn at–tasi› ‹ashar،» **Studia Kurdica** 1 (1984): 55 – 67.

وإعلائهما[1] وهي وصية حفظها مولانا خالد وخلفاؤه من بعده.

لقد اختار مولانا خالد أول نوابه في تكية إسطنبول بعناية بالغة، إذ إنها مركز الخلافة، وفيها يقطن أهم رجال الدولة وعلماء الدين، فاختار لهذا المنصب محمد صالح الذي وصل إلى إسطنبول وأسّس فرعاً للطريقة، غير أنه سرعان ما أثيرت القلاقل حوله بعد أن حاول طرد بعض المصلين من مسجد عام، في أثناء ممارسة بعض طقوس الطريقة في المسجد[2]، لأنهم غير أعضاء في الطريقة النقشبندية، فقام مولانا خالد باستبدال محمد صالح بعبد الوهاب السويسي الذي عمل جاهداً وبنجاح على استقطاب أعضاء جدد للنقشبندية الخالدية. ومن هؤلاء مكي زاد مصطفى عاصم أفندي الذي كان يحتلّ منصب شيخ الإسلام في ذلك الوقت، وكذلك قاضي إسطنبول كيشي زاد عزت مولا، ومن رجالات الدولة، استطاع استقطاب جورشي ناصب باشا وموسى صفوت باشا، وقد أثار هذا المدّ الكبير للخالدية حفيظة عددٍ من شيوخ الطرق الأخرى.بمن فيهم حالين سعيد أفندي، أحد أعضاء الطريقة المولوية، الذي وجه بعض الاتهامات ضدّ مولانا خالد في حضرة السلطان محمود الثاني، مما جعل مكي زاد يتدخل لإقناع السلطان بإرسال محققين للاطلاع على أوضاع مولانا خالد في دمشق، وقد عاد المحققان فيما بعد مبهورين.بمولانا خالد والطريقة الخالدية، وقدّما تقريراً يعزز مكانة النقشبندية الخالدية أكثر فأكثر[3].

غير أن متاعب النقشبندية في إسطنبول لم تنته عند هذا الحدّ، إذ إن السويسي أخذ يحرّض أتباعه على استلهام صورته هو بدلاً من صورة مولانا خالد في

(1) راجع: Gunduz، **Osmanlilarda Devlet–Tekke Munasebetleri**، pp. 241 - 42

(2) المرجع السابق ص 250

(3) المرجع السابق ص 251، راجع أيضاً بطرس أبو مانة في كتابه «النقشبندية المجددية في البلاد العثمانية في بدايات القرن التاسع عشر» Die Welt des Islams n. s. 22، nos. 1 - 4 (1982): 23

أثناء ممارسة طقوس الرابطة[1]، مخالفاً بذلك تعاليم شيخه، لذلك تمّ استبدال السويسي بالشيخ أحمد أقربوزي الأزميري قبل وفاة مولانا خالد بقليل[2]. أما أكبر المصاعب التي واجهت الطريقة النقشبندية الخالدية فقد كانت إجلاء جميع شيوخ الخالدية ونوابها عن إسطنبول بأمر من السلطان محمود الثاني دون أسباب واضحة، بل وإقصاء الشيخ عبد الله الحيراوي خليفة مولانا خالد في دمشق عن منصبه وترحيله إلى بغداد، كما منع السلطان تسمية أي نائب للنقشبندية الخالدية في إسطنبول طوال فترة حكمه[3].

بقيت الطريقة معطلة فترة عقد من الزمن حتى عين مكي زاد عاصم أفندي شيخاً للإسلام مرة ثانية في فترة حكم السلطان عبد المجيد[4]، وفي هذه الفترة تمكن الشيخ محمد بن عبد الله الخاني الذي برز كشيخ للخالدية في دمشق من زيارة إسطنبول، وبقي فيها ردحاً من الزمن، واستطاع استقطاب المزيد من رجالات الدولة إلى الطريقة، وتحسين علاقة الطريقة بالسلطان عبد المجيد، وبناء عليه أمر السلطان ببناء قبّة فوق ضريح مولانا خالد في دمشق على نفقته الخاصّة[5].

وهكذا تعززت مكانة الطريقة الخالدية في إسطنبول منذ ذلك الحين وحتى العقود الأولى من القرن العشرين، وظهر منها شخصيات عظيمة مثل الشيخ زيادين الجمشنوي المتوفى عام 1894 وهو فقيه في علم الحديث، له تكية باسمه

---

(1) الرابطة: يعتقد النقشبنديون أن الصلة بالله إنما تحصل بالتقرب إليه بوضع المريد صورة الشيخ في مخيلته وبين عينيه عند ذكر الله، وهذه الصلة تسمى الرابطة، وهي، عندهم، أوثق وأعظم من الرابطة التي يؤديها المسلمون في صلواتهم الخمس. (المترجم)

(2) راجع: Gunduz، **Osmanlilarda Devlet–Tekke Munasebetleri**، p. 252

(3) المرجع السابق، والمرجع رقم 7، ص 32

(4) المرجع رقم 7، ص 32

(5) راجع: Gunduz، **Osmanlilarda Devlet–Tekke Munasebetleri**، p. 253

استقطبت عدداً كبيراً من المريدين[1]، وهناك أيضاً الشيخ محمد أسعد الأربيلي المتوفى عام (1931)[2]، والشيخ عبد الحكيم أرواسي المتوفى عام (1943)[3].

لا يسعنا هنا إيراد قائمة بأسماء جميع تكايا الطريقة النقشبندية الخالدية في إسطنبول والتي ظهرت خلال القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وقد ظهر بعضها في القائمة التي أعدها أفندي حول التكايا الصوفية عام 1876، غير أن هذه القائمة غير وافية[4]، فقد أحصى بندر ماليزاد أحمد منيب حوالي اثنتين وستين تكية نقشبندية في إسطنبول ضمن القائمة التي أعدّها لمجموع التكايا الصوفية في إسطنبول[5]، ومعظم هذه التكايا كان لها علاقة بالنقشبندية بصورة أو بأخرى[6] مثل تكية مراد ملاّ في شارشبنا وتكية كاشفاري في يوب[7] قد آل بعضها تماماً إلى الطريقة النقشبندية مثل تكية أوزبكلار في يسكيدار وتكية يحيى أفندي في بشكيتاش[8].

(1) للمزيد حول حياة أحمد زيادين، راجع: Ifran Gunduz، **Gumushanevi Ahmed Ziyauddin KS** (Istanbul، 1984)

(2) للمزيد حول الموضوع، راجع: Necip Fazil Kisakurek، **Son Devrin Din Mazlumlari** (Istanbul، 1969)، pp. 165 – 203

(3) المرجع السابق ص 80 – 249

(4) الذاكر شكري أفندي. **Die Istanbuler Derwischkonvente und ihre Scheiche**، **ed. Klaus Kreiser** (Freiburg im Breisgau، 1980)

(5) أخذت البيانات من Bandirmalizade›s **Mecmu›a-I Tekaya** «Istanbul،» **Islam Ansiklopedisi** (Istanbul، 1967) 2: 1214

(6) طبقت شهرة مولانا خالد الآفاق في البلاد العثمانية، حتى أنّ عدداً من شيوخ النقشبندية في الفروع الأخرى للطريقة حولوا ولاءهم إليه، راجع: Kasim Kufrali، «Naksibendiligin Kurulus ve Yayilisi» (Ph.D. diss.، Turkiyat Enstitusu، Istanbul، 1949)، p. 182

(7) راجع: Sukri Efendi، **Derwischkonvente**، pp. 16، 50

(8) للمزيد حول تكية أوزبكلار، راجع كتاب جنكيز بكتاش «تكايا أوزبكلار» Gengiz Bektas، «Ozbekler Tekkesi،» Tarih ve Toplum، no 8 (August 1984): 40 – 45 and no. 9 (September 1984): 38 – 43. وللمزيد حول الطقوس المقامة في تكية يحيى أفندي، راجع كتاب شمس الدين نوري «مفتاح القلوب»، إسطنبول.

لقد كان الدافع السياسي أحد أهمّ الأسباب الأساسية وراء تأسيس الطريقة الخالدية في إسطنبول، غير أننا لا نجد رابطاً واضحاً بين الأهداف السياسية والانتشار الواسع للطريقة في القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، إذ لم يكن هناك نمط ثابت للعلاقة بين الطريقة والبلاط السلطاني، وقد تأثر ارتباط الطريقة بالدولة العثمانية بشدّة في فترة التنظيمات التي جاءت بجملة من الإصلاحات الإدارية والحكومية التي كانت تبتعد نوعاً ما عن تقاليد الإسلام، وقد عارضت الطريقة الخالدية هذه التنظيمات عدة مرات[1]، و واجه شيوخ الطريقة مصاعب جمّة في عهد عبد الحميد الثاني[2]، لذلك لا يمكن لنا أن نربط بين استمرار الطريقة وانتشارها على هذا النحو والدعم السياسي المتاح لها، إذ لطالما كان هذا الدعم متذبذباً، يختلف باختلاف الجالس على العرش وميوله وحاجته لأعضاء الطريقة، غير أن سبب هذا الانتشار والتوسع يرجع إلى طقوس العبادة التي كان يمارسها دراويش الطريقة داخل تكاياهم إذ شكلت ملجأ وإطاراً لهذه الطقوس التي كانت نواة الطريقة ومحرّكها الأول والسبب الأساسي في بقائها واستمراريتها لزمن طويل.

طقوس العبادة في الطريقة الخالدية

عند وصف طقوس العبادة في أي طريقة صوفية وخاصة تلك الطرق التي تنتهج الشريعة الإسلامية بإخلاص مثل الطريقة النقشبندية الخالدية، علينا أن نتذكر دائماً أن العبادات الإسلامية التقليدية مثل الصلوات الخمس والصوم والحج وغيرها تحتلّ موقع الصدارة في طقوس العبادة قبل أي نوع آخر من الطقوس مثل حلقات الذكر. وهنا لا بدّ أن نؤكد أنّ الشعائر الإسلامية التقليدية

(1) حول مشاركات الخالدية، راجع: U. Igdemir، **Kuleli Vak›asi Hakkinda bir Arastirma** (Ankara، 1937)، pp. 30، 62 – 63

(2) راجع: Kisakurek، **Son Devrin Din Mazlumlari**، p. 196

المفروضة على جميع المسلمين ليست مجرد طقوس موروثة تتناقلها الأجيال، بل هي ممارسات تمنح طاقة روحية هائلة، وصفاء ذهنيّاً وقلبيّاً لا يضاهى إذا ما مورست بإخلاص وإيمان وانتظام. وقد حافظت الطريقة النقشبندية منذ نشأتها على هذه العبادات وتمسّكت بتعاليم الشريعة الإسلامية مع إضافة بعض الطرق الأخرى حلقات الذكر للتعبير والتعبد التي عادة ما تمارَس بصمت في هذه الطريقة.

ظهرت الطريقة الخالدية النقشبندية كأحد فروع الشجرة الأم وهي الطريقة النقشبندية، وعادة ما تظهر هذه الفروع لتعزيز مبادئ الطريقة الأصلية، وإعادة الاعتبار لها بعد انحدارها لسبب أو لآخر، وقد يكون سبب انتشار الفرع إصلاح خلل ما في الأصل، ليعود إلى قوته وأصالته، أما الطريقة الخالدية فقد قامت للسببين معاً، الحفاظ على مبادئ النقشبندية وتعزيز التصاقها بالشريعة، كما أنها تبنت الإصلاحات والتغييرات التي جاء بها المجدّدون لتعديل المسار الروحي للطريقة ولكن بطريقة مختلفة نوعاً ما.

قامت الخالدية على أربع قواعد رئيسية، تمثل الأصول التي ترتكز عليها الطريقة وهي: الصحبة (أي مصاحبة الشيخ والأخوة المريدين ضمن منظومة سلوكية محددة)، والرابطة (أي التواصل مع مولانا خالد بوسائل موصوفة، وتلاوة الذكر بصمت تحت إشراف الشيخ)، والمراقبة (وهي التأمل والتبصّر في وجود الخالق كوسيلة للوصول إلى الفناء فيه، ومن ثمّ البقاء في الله[1])، وقد ظهرت الرابطة وتليها المراقبة كأبرز القواعد الأربعة في ذلك الوقت خلافاً للتراث النقشبندي المعروف.

بالنسبة للصحبة وهي أول الأصول الأربعة يقول عنها الخالديون في أدبياتهم بأنها أسهل الطرق للوصول إلى الخالق وأكثرها فاعلية، فهي تُقصّر طريق الزهد

(1) راجع: Abd al-Majid al-Khani، **as-Sa›adat al-Abadiya** (Damascus، 1891)، p. 9‹

والمشقة على المريد بمصاحبة شيخه واعتماده عليه في الوصول إلى طريق الحق مباشرة[1]، فالشيخ هنا هو حلقة الوصل بين المريد والخالق، فكلّ ما يراه الشيخ من تجليات، وما يصله من مددٍ ينعم به على مريده دون جهد يُذكر من المريد[2]، كما أنّ الشيخ يملك ميزة التصرف في حياة المريد الأخلاقية والروحية لمساعدته على الانتقال إلى درجة أعلى من درجات التصوف[3]. ولكن قبل أن يمتلك الشيخ هذه الميزة ليصبح مكملاً للمريد، لا بدّ أن يكون كاملاً بذاته ممتلكاً لعدّة مواصفاتٍ خاصّةٍ يؤكدها تراث الطرق الصوفية عموماً. ومن مواصفات المشيخة التي وردت في كتب الخالدية في القرن التاسع عشر، خلاص نية الشيخ تجاه مريده، إذ لا يبغي الشيخ جاهاً ولا منفعة دنيوية من وراء كثرة عدد المريدين، وعلى الشيخ أيضاً أن يمتلك صفة التواضع الحق على الدوام، فلا غلوّ ولا غرور تجاه مريديه، كما يجب أن تتفق أحوال الشيخ الداخلية والخارجية مع الشريعة دون حياد، وعليه التأكد دائماً من طهارة ومشروعية مأكله ومشربه وملبسه ومسكنه أيضاً، كما يُطلب من الشيخ الإشراف الكامل والمباشر على المريد في كل شؤون حياته الدنيوية والروحية حتى يصل به إلى الدرجة المطلوبة، ولا يجوز للشيخ التفاخر بالعلم والمعرفة أمام مريديه، بل يأخذ بأيديهم برفق إلى الطريق القويم[4].

قبل أن يصبح الدرويش مريداً يحظى بصحبة الشيخ، عليه أولاً أن يتقدّم بطلب لقبوله لدى الشيخ ويبقى في انتظار الرد على طلبه، في هذه الأثناء يدرس الشيخ صفات المتقدّم لمدّة من الزمن، ثمّ يستخير الله في الأمر، وإذا وافق الشيخ على طلب الدرويش، يحظى ذلك الدرويش بصحبة الشيخ،

(1) راجع محمد بن سليمان البغدادي، «الحديقة الندية»، بغداد (1234 – 1819).

(2) المرجع السابق، ص 79

(3) المرجع رقم 24، ص 10

(4) المرجع السابق، ص 9 – 10

ويصبح مريداً، ويتمّ ذلك في احتفال طقسيّ خاصّ في التكية[1]، إذ يجلس الدرويش في مواجهة الشيخ، ويطوي قدمه اليمنى تحته بينما تبقى قدمه اليسرى في حالة تقوّس بحيث تلامس أصابع قدمه الأرض، وتسمّى هذه الوضعيّة «التورّق»، وهنا يلفت الشيخ انتباه المريد المرشح «للقلب الصنوبري»[2] وهو مركز «اللطيفة»[3] المعروف بالقلب الحقيقيّ، ثمّ يردّد دعاء للاستغفار خمساً وعشرين مرّة لطلب المغفرة من الله، ويتلو ذلك ترتيل سورة الفاتحة مرّة واحدة وسورة الإخلاص ثلاث مرّات يبدأها الشيخ ويتبعه المرشح، ويهدى ثواب هذا الترتيل لروح النبي محمد وروح بهاء الدين النقشبندي ومولانا خالد شيخ الطريقة، وفي نهاية الترتيل يطلب الشيخ من المريد أن يغلق عينيه ويوجّه تركيزه نحو قلبه ليبدأ الذكر وفق تعليمات الشيخ[4].

وتعدّ تعليمات الذكر هذه المعروفة في الطريقة بـ «التلقين» حجر الأساس لدخول المريد في صحبة الشيخ، إذ يمثل التلقين الطريقة الأهمّ للتنوير الرّوحيّ، وهي الطريقة التي توارثتها الطريقة عن الرسول الكريم عبر سلساله وصولاً إلى الشيخ الحالي، غير أن تطور المريد في مراحل التصوف وتقدمه في بحثه الرّوحيّ ومدى استفادته من الذكر يعتمد تماماً على عمق الصّلة بينه وبين شيخه والتصاقه به في جميع الأوقات، ذلك أن الشيخ وحده الذي يملك القدرة على مساعدة المريد لتخطي العوائق والهفوات التي قد يواجهها.

(1) المرجع السابق، ص 11 – 12

(2) القلب الصنوبري: هو تلك المضغة الصنوبريّة التي خلقها الله في جوف بني آدم وهي جزء من عالم الشهادة، وينقسم إلى سبع طبقات: الصدر: وهو محلّ الإسلام والوساوس والحفظ، القلب: وهو محلّ الإيمان والعقل والسّمع والبصيرة، والشغاف: هو محلّ محبة القلب، والفؤاد: وهو محلّ رواية الحق، والسويداء: وهي محلّ العلوم الدينية، ومهجة القلب: وهي محلّ تجلي الصفات، وحبة القلب: وهي محلّ محبة القلب. (المترجم)

(3) اللطيفة: اللطيفة الرحمانية، التي لا يعلم أحد حقيقتها، وهي جزء من عالم الغيب، إذ هي موضع الرّوح. (المترجم)

(4) المرجع السابق، ص 13 – 14

تشكل المعايير السّلوكيّة الأخلاقيّة (الأدب) التي تحكم علاقة الشيخ بمريده، مادّة خصبة في الأدبيّات الصوفية منذ القرن التاسع عشر[1]، ولا تشذ الطريقة الخالدية عن ذلك، لذلك لا بدّ من إيجاد بعض هذه المعايير التي وردت في وثائق الطريقة الخالدية ونصوصها التي كان يلتزم بها كلٌّ من الشيخ ومريده.

ورد في البند الخامس عشر من وثيقة الأدب للطريقة النقشبندية الخالدية[2] أن على المريد مصاحبة شيخه فقط دون غيره، وعليه أن يؤمن أنه لن يبلغ مراده على طريق التنوير إلا عن طريق هذا الشيخ وبفضله وحده، ولا يجب أن يتقرّب إلى شيخ آخر أو يعترف بفضائله، فمن شأن ذلك أن يعيق النعمة الإلهية التي تتدفق من قلب الشيخ إلى قلب مريده مباشرة[3]، ونتيجة لهذه القناعة التي يبلغها المريد عليه أن يقبل من شيخه كلّ قول وفعل بحب ودون اعتراض من أيّ نوع، وعليه أن يُظهر الخضوع التام في السّرّ والعلن لكلّ ما يختاره له شيخه دون نقاش[4]. وهكذا يفنى المريد أولاً في شيخه ثمّ في نبيه ثمّ في الخالق[5]. ويوجه الأدب كذلك سلوك المريد الخارجي بالإضافة إلى التوجيه الرّوحيّ الدّاخليّ، ذلك أنهما أمران لا ينفصلان، يؤثر كلٌّ منهما على الآخر، ومن أدب السّلوك لدى المريد، الحفاظ على مسافة الاحترام بينه وبين الشيخ، فلا يتكلم إلا بإذن وكلامه يجب أن يكون بمقدار محسوب وصوتٍ خفيض، وعليه ألا ينقل للآخرين ما قد يسمعه أو يراه من الشيخ إلا بإذن الشيخ وطلبه، وعليه أيضاً ألا يتوضأ أو يصلي النوافل في حضور الشيخ أو على مرأى منه، ففي ذلك

(1) راجع: Gerhard Bowering، «The **Adab** Literature of Classical Sufism: Ansari›s Code of Conduct،» in **Moral Conduct and Authority**: **The Place of** Adab **in South Asian Islam**، ed. Barbara Metcalf (Berkeley، 1984)، pp. 62 – 87

(2) البغدادي: «الحديقة الندية»، ص 76 – 78

(3) عبد المجيد الخاني، «السعادة الأبدية» دمشق (1891) ص 20

(4) البغدادي «الحديقة الندية» ص 76

(5) المرجع السابق

تقليل من احترام الشيخ وهذا لا يجوز[1].

ورغم أن صحبة الشيخ تتطلب وجود المريد حوله معظم الوقت، إلا أنّ المريد يمضي كذلك جزءاً من يومه مع الدراويش الآخرين في التكية، وهو شكل آخر من أشكال الصحبة، يعزز روح الجماعة لدى المريد، ويقيه خطيئة التفكير بنفسه وأهوائه، ولصحبة المريدين أيضاً أنظمة أخرى من الأدب تحكم العلاقة بينهم داخل التكية الواحدة.

يأتي احترام الدرويش المريد لزملائه على رأس قائمة هذه الأنظمة، إذ ينظر المريد لزملائه كأخوة يستحقون الاحترام والتقدير، فلا يخاطبهم بقسوة أبداً، وإذا شهد خطأ ما لأحد زملائه فعليه أن يتغاضى عنه، أو يقوم بتوجيه الأخ لغلطته بكلّ لطف وعلى انفراد، وإذا أحسّ أنّ أحد الأخوة بحاجة لشيء ما من حوائج الدنيا فعليه أن يبذل ما بوسعه لتوفيرها، وينطبق الأمر ذاته على التكية التي يعيش فيها، إذ عليه تسخير كلّ ما يملك لخدمة التكية وأهلها. وإذا حصل المريد على هدية من مصدر ما عليه مشاركة زملائه فيها، ومن الأهمية بمكان ألا يأكل المريد وحده أبداً إلا إذا كانت هناك ضرورة لذلك، وعليه إيقاظ زملائه لصلاة التهجد وصلاة الفجر وعليه أن يدعو لهم دائماً بالخير والتوفيق، ويرعاهم إذا مرضوا ولا يفرض نفسه عليهم باقتراض حاجياتهم حتى لو كانت إبرة أوخيطاً، لأنه يجب أن يكون مجهزاً بحوائجه الخاصة عند انتسابه للتكية، ولا يجب أن يتحرّج من أعمال تنظيف التكية وصيانتها مهما صغرت، وإذا ما اقترف خطأ ما في حق التكية أو أحد أهلها، فعليه أن يقف خارجاً بباب التكية منكس الرّأس واضعاً يده اليمنى فوق اليسرى حتى يأذنوا له بالعودة إلى رحاب التكية بينهم[2].

(1) المرجع السابق، ص 78

(2) عبد المجيد الخاني، «السعادة الأبدية»، دمشق (1891)، ص 21 – 22

بالنسبة للقاعدة الثانية في أصول النقشبندية الخالدية وهي الرّابطة، فإنها تعدّ من أهمّ مميزات هذه الطريقة، إذ ساهمت الرّابطة في بلورة النقشبندية الخالدية كطريقة مستقلة مميزة، إلى جانب التأثير القوي لشخصية مولانا خالد وإصلاحاته داخل الطريقة، ولطالما أثار موضوع الرّابطة جدلاً كبيراً بين الباحثين والدّارسين لممارسات الطرق الصوفية، فقد كُتبت في هذا الموضوع بالتحديد دراسات تفوق جميع ما كُتب حول ممارسات النقشبندية الدينية عموماً[1].

ويعرف الشيخ عبد الحكيم أرواسي الرّابطة بأنها: «ربط القلب بالشيخ الكامل مع حفظ صورته في الخيال في حضوره وغيبته وبعد وفاته، ليستمدّ منه المدد والهمّة، فقلب الشيخ يحاذي قلب الولي إلى الحضرة النبوية، وقلب النبي دائم التوجه إلى الحضرة الإلهيّة»[2].

وللرّابطة فوائد عدّة تعود على المريد، فهي تعينه على استمداد المدد من شيخه في الذكر، وإذا استمدّ منه المدد وصله ونصره لا محالة على نفسه وعلى الآخرين، فهذا المدد ينبثق من قلب النبي إلى قلوب المشايخ على الترتيب حتى يصل إلى شيخه ثمّ إلى قلبه بأسرع من لحظ طرفه، كما أن الرّابطة تحرر المريد من الالتصاق المادي بشيخه في كلّ مكان وزمان، وتربطه به رباطاً روحيّاً لا ماديّاً[3]، وهكذا يمكن له استحضاره وطلب عونه متى أراد. كما أن الرّابطة هي طريق مستقلّ للوصول، فعند ربط القلب بالشيخ الواصل إلى مقام المشاهدة

(1) للمزيد حول أفكار مولانا خالد في الموضوع، راجع «رسالة الرّابطة» في كتاب «المجموعة العظيمة في أسرار الطريق»، إسطنبول، ص 23 – 32

(2) راجع: es-Seyyid Abdulhakim (Arvasi)، Rabita-I Serife، printed after **Mubtediler icin tarikat-I aliyye-I Naksibendiye› nin adabini mubeyyin bir mektub sureti** (Istanbul، 1342/1923)، p. 14

(3) مولانا خالد في «رابطة الشرف»، ص 24

المتحقق بالصفات الذاتية، تحصل الفائدة ويتحقق الفيض[1] من قلب الشيخ إلى قلب المريد، وعند امتلاء قلب المريد بهذا الفيض يصل إلى مرحلة الفناء في الشيخ[2]، وهي مقدّمة الهدف النهائي المتمثل في الوصول إلى الله والفناء فيه[3].

وهناك عدّة صور للرّابطة يُراعى فيها استعداد المريد ومنها أن يتصور المريد صورة شيخه بين عينيه ثمّ يقابل قلبه بقلبه حتى في غيبته، وهكذا يصب قلب الشيخ الفيض والبركة في قلب المريد، فإن حدثت له حالة «غَيْبَة»[4] أو أثر جَذبَةٍ ترك الرّابطة واشتغل بالأمر الحاصل، وكلما زال عنه ذلك الحال عاد إلى الرّابطة[5]. ويمكن أيضاً للمريد أن يتصور صورة شيخه بين عينيه ثمّ يتوجه إلى روحانيته في تلك الصورة، ويبقى متوجّهاً إليها حتى يحصل له حال غَيْبَة أو أثر جذبة، فبعد حصول أحد الأمرين يترك الرّابطة، ويشتغل بالأمرِ الحاصل بالغيبة أو الجذبة، وكلما زال عنه ذلك الحال عاد إلى الرّابطة الشريفة حتى يفنى عن ذاته وصفاته في صورة الشيخ، وعندها يشاهد روحانية الشيخ مع كمالاته في صورة نفسه[6].

ومن صور الرّابطة الأخرى أن يتصور المريد صورة شيخه أمام عينيه، ثم يتمثل هذه الصورة داخل قلبه، وكأنّ القلب معبر يمشي عليه الشيخ إلى ذات المريد، ويعدّ البعض هذا النوع من الرّابطة الأكثر فاعلية، فوجود صورة الشيخ داخل قلب المريد تعزز الاتصال الروحي بينهما، وتحجز مرور أيّ نوع من

(1) أرواسي، «رابطة الشرف»، ص 15
(2) المرجع السابق، ص 17
(3) مولانا خالد، «رسالة الرّابطة»، ص 25
(4) الغيبة: هي غيبة القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق لاشتغال الحس بما ورد عليه، ثمّ يغيب إحساسه بنفسه وبغيره دون تذكر ثواب أو تفكر عقاب. (المترجم)
(5) أرواسي، «رابطة الشرف»، ص 18
(6) المرجع السابق، ص 19

الخواطر الأخرى[1].

يمكن للمريد أن يتواصل كذلك مع الشيخ المتوفى الذي لم يعد له صورة مادية معينة، ويتم ذلك بذهاب المريد إلى ضريح الشيخ المدفون والوقوف إلى يمينه، وتأدية التحية الخاصة والتسليمات المتعارف عليها في الطريقة، ثم يقرأ سوراً من القرآن مثل «الفاتحة» و«الإخلاص» عدّة مرات حتى يصفو ذهنه ويستقرّ قلبه، ثم يتصور الشيخ بين عينيه كعمود من نور وليس صورة مادية حتى يحصل على الحال المطلوب[2].

تمارس طرق صوفية أخرى مبدأ الرّابطة الموجود في النقشبندية الخالدية، غير أن الخالدية عززت الرابطة بشدة، وعدّتها الوسيلة الأهمّ للوصول[3]، كما كان مولانا خالد يصرّ على استمداد صورته وحده دون أيّ من خلفائه أو مندوبيه شيوخ التكايا الممتدّة في أصقاع البلاد، فقد كان يحرص على قيادة مركزية للطريقة تعززها وتضرب بجذورها في كلّ مكان حتى بعد وفاته، ويبرّر النقشبنديون اقتصار الرباط على مولانا خالد والتوجه إليه وحده[4] بأن الشيخ عبد الله الرحلاوي أمر جميع النقشبنديين بتصور صورة مولانا خالد دون غيره، لما رآه فيه من إشارات كاملة للفناء والبقاء، كما أن روحانية مولانا خالد بقيت فاعلة حتى بعد وفاته، لذلك لم يكن هناك داع لاستمداد غيره في الرابطة[5]، غير أن بعض شيوخ الطريقة قاموا بخرق هذا القانون في أواخر القرن التاسع عشر، فسمحوا للمريد بأن يتوجه في الرابطة للشيخ الذي اختار صحبته واستلهام صورته.

---

(1) المرجع السابق

(2) المرجع السابق، ص 20 – 21

(3) راجع الوثيقة القادرية، إسماعيل محمد سعيد القادري «الفيوضات الربانية»، دلهي، ص 28

(4) أرواسي «رابطة الشرف»، ص 14، 24

(5) المرجع السابق، ص 24، 25، 27

الأصل الثالث في الطريقة النقشبندية الخالدية هو الذكر الصامت، وهو من مميزات النقشبندية عموماً، وأحد محاورها الرئيسة. ويقول النقشبنديون: إنهم ورثوه من أبو بكر الصديق، أفضل الرجال وأصدقهم بعد النبي عليه السلام، على عكس الذكر الجهري الذي يبدأ باللسان ليصل فيما بعد مبتغاه وهو القلب، فإن الذكر الصامت يبدأ بالقلب مباشرة، لهذا يفاخر النقشبنديون بأن طريقتهم تبدأ حيث ينتهي الآخرون[1].

ويتكون الذكر الصامت من شقين: فإما ذكر اسم الله، وتكراره مراراً ذلك أنه اسم الجلالة، أو تكرار الجزء الأول من الشهادة «لا إله إلا الله» المعروفة لدى الصوفية بصيغة النفي والإثبات، ويعتمد اختيار أحد الشقين على تقييم الشيخ لقدرة المريد، فإذا كان هدف المريد الدخول في حال «الجذب»- وهي حالة نشوة متقدمة على طريق الصوفية - فعليه ترديد اسم الجلالة الله، أما إذا كان المريد في حالة التقدم الأولى تحت مراقبة الشيخ فعليه ترديد لا إله إلا الله في قلبه[2].

وقبل أن ينوي المريد الذكرَ، عليه أن يُطهر جسده بالوضوء وقلبه بالندم والاستغفار على أيّ ذنبٍ اقترفه، ثمّ يختلي في مكان معزول مظلم، ويواجه القِبلة ويستغفر ثانية ويبدأ باستحضار حتمية الموت، وكأنه لن يخرج من مكانه ثانية، بعد ذلك يقرأ الفاتحة وسورة الإخلاص، ويؤسّس للرابطة باستحضار صورة شيخه بين عينيه بعد إغلاقهما، ثمّ يعلق لسانه في سقف حلقه، ويطبق شفتيه وفكيه تماماً منعاً لإصدار أيّ صوتٍ من أيّ نوع[3]، وبعد ذلك يبدأ

(1) راجع حامد الغار «الذكر الصامت والذكر الجهري في الطريقة النقشبندية» **Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Gottingen: Philologisch-Historische Klasse**، 3rf s.، no. 98 (1976): 39 – 46

(2) البغدادي، «الحديقة الندية»، ص 83

(3) المرجع السابق، ص 81

بطقس الذكر بعد أن يجمع كلّ حواسّه في القلب، ويتصور معنى اسم الجلالة ومدلول كلمة «الله» ويجعل قلبه مملوءاً بتذكر المعنى المدلول، وتسمّى هذه الحالة «وقوفاً قلبيّاً»، ولا بدّ من وجودها في جميع أوقات الذكر وخارجها ما تيسّر، ثمّ مع الوقوف يقول بلسان القلب: «اللهمّ أنتَ مقصودي ورضاكَ مطلوبي»، ثمّ يشرع في ذكر الله تعالى بالقلب وبين كلّ مئة مرة أو أقل يكرّر قوله: «اللهمّ أنتَ مقصودي، ورضاكَ مطلوبي»، وإذا حصلت للذاكر غيبة وذهول عن الدنيا وتعطلت حواسّه، يترك الذكر ويبقى في تلك الحالة مستغرقاً في الوقوف القلبيّ ومستحضراً قلبه لنزول الفيض، وإذا ترسخ الذكر انتقل إلى اللطائف الخمسة في الجسد، وهي مراكز الإدراك لدى المريد إلى أن يعمّ الذكر جميع البدن وما يصدر عنه[1].

أما الذكر الثاني وهو ذكر النفي والإثبات بجملة «لا إله إلا الله» فيتمّ بأن يلتصق اللسان بالحلق كالنوع الأول، ثمّ يُحبَس النفس تحت السّرّة، ويُتخيّل منها «لا» تصعد إلى الدماغ، ومن الدماغ تهبط كلمة «إله» إلى الكتف الأيمن، ومن الكتف تهبط كلمة «إلا الله» إلى «القلب الصنوبري»[2]، وهو بذلك ينفي بشق النفي وجود جميع المحدثات وينظر إليها نظرة الفناء، ويثبت بشق الإثبات من الجملة ذات الحق سبحانه، ناظراً إليه نظرة البقاء، ويظلّ يكرر ذلك مع قوة النفس ويطلقه من الفم على الوتر المعروف لديهم بالوقوف العددي، ويقول بقلبه قبل إطلاق كل نفس «اللهمّ أنتَ مقصودي، ورضاكَ مطلوبي»[3]، فإذا استراح يشرع في نفس آخر، ولكن يُراعي ما بين النفسين، بأنْ لا يغفل فيه، بل يبقى في حالة التخيل حفاظاً على الاستمرارية، فإذا انتهى العدد إلى واحد وعشرين تظهر النتيجة، وهي النسبة المعهودة من الذهول والدخول في حال

(1) المرجع السابق، ص 82، تسمّى حالة الاستغراق الكامل في الذكر بـ «سلطان الذكر»

(2) البغدادي، «الحديقة الندية»، ص 83

(3) المرجع السابق، ص 83 – 84

الجذب[1]، وعندها تصحّ له المراقبة.

المراقبة هي آخر الأصول النقشبندية الخالدية، ويُشترط للوصول إليها كل الشروط السابقة للذكر كالتوبة والاستغفار والاستعداد والجلوس في مكان منعزل، وطرد الخيالات والتضرّع للحق بكلّ عشق من الباطن، ويسأل الله أن يستمطر الرحمة والفيض والبركة على قلبه، وأن يُشرق قلبه بنور وجهه، وحين يصبح التوجه إلى الحق راسخاً بسبب المواظبة ليلاً ونهاراً على هذه الحال يصل إلى حالة تسمّى «التوجه إلى المذكور لا الذكر»[2] أي التوجه إلى صاحب الاسم وهو الله، لا الاسم وهو الذكر، وبهذا يتجلى نور الله في قلب المريد وتتحقق له المشاهدة.

وتؤدي المراقبة مثلها مثل الرابطة إلى حالة الفناء والبقاء[3]، غير أنها تتمّ بمعزل عن روحانية الشيخ، لذلك تعدّ حالة متقدمة عن الرابطة، فهي إذن مواجهة مباشرة بين القلب والذات الإلهية، لذلك تعدّ تجربة خاصة جدّاً للفرد، لا نستطيع التكهن بنتائجها.

لا بدّ لنا في نهاية هذا العرض المختصر حول طقوس العبادة لدى الطريقة النقشبندية الخالدية من الإشارة إلى ختم الخواجاكان، وهو مجموعة من التراتيل والأناشيد التي تقام مرة في الأسبوع بطريقة جماعية تقتصر على أعضاء الطريقة فقط، و«الخواجاكان» هي جمع كلمة «خواجا»، وهو اللقب الذي كان يحمله شيوخ النقشبندية الأوائل في وسط آسيا[4]، ورغم أن هذا الختم ليس من أصول الطريقة النقشبندية الخالدية، إلا أنه أحد أركانها المهمة الواجب إتمامه أسبوعيّاً، ويقول النقشبنديون: إن المريد لا يعدّ مرتدّاً إذا ترك الأوراد اليومية،

---

(1) المرجع السابق، ص 83

(2) يستعمل مصطلح «التوجه» أحياناً بمعنى «الرابطة» في الهند.

(3) عبد المجيد الخاني، «السعادة الأبدية»، ص 35، البغدادي، «الحديقة الندية»، ص 84.

(4) عبد المجيد الخاني، «السعادة الأبدية»، ص 18

ولكنه يعدّ كذلك إذا ترك ختم الخواجاكان، والمكلف بإدارة الختم عليه أن يقرأه حتى لو كان وحده.

عادة ما يُتلى الختم في غرفة معتمة ومغلقة، لا يحضره إلا منتسبو الطريقة، ويبدأ بشهادة أن لا إله إلا الله وأنّ محمّداً عبده ورسوله، تُقرأ ثلاث مرّات، يليها دعاء خاصّ للاستغفار يتلى خمساً وعشرين مرة، ثم الدخول في الرابطة مع الشيخ حتى لو كان حاضراً الختم، وبعد ذلك تبدأ تلاوة الختم التي تتكون من تلاوة الفاتحة سبع مرّات تتبعها الصلاة على النبي وآله مئة مرة، ثم قراءة سورة الإخلاص ألف مرّة، وسورة الانشراح تسعة وسبعين مرّة[1]، بعد ذلك تتلى الفاتحة مرة أخرى سبع مرات تليها الصلاة على النبي وآله مئة مرة، ويستعمل المشاركون أحياناً الحصى لتساعدهم في العدّ أثناء الترتيل، يلي ذلك الدعاء الخاصّ بمولانا خالد الذي تتبعه قراءة أجزاء من القرآن من سورة البقرة[2] وأحياناً ينتهي الختم بالدخول في حال المراقبة لجميع المشاركين.

الطريقة النقشبندية الخالدية والتكايا

لم تشكل التكايا أكثر من مكان للقاء أفراد الطائفة بالنسبة للطريقة النقشبندية الخالدية، إذ لم تكن طقوس العبادة فيها تحتاج إلى مكان خاصّ كما هو الحال بالنسبة للطرق الصوفية الأخرى مثل المولوية أو البكداشية وحتى القادرية، التي كانت تمارس طقوسها في تكايا مجهزة سلفاً لإتمام هذه الطقوس، مثل وجود القاعات الخاصّة للرقص الدائري وأماكن خاصّة لسكن المريدين والشيخ وهكذا. وقد نجد أن «الصحبة» وهي أول أصول النقشبندية الخالدية

(1) بالمقارنة مع ختم الخواجاكان لدى الطريقة النقشبندية، يبدو التشابه واضحاً مع الطريقة النقشبندية الخالدية مع بعض الاختلاف في عدد مرّات قراءة السّور أو عدد مرّات ترتيل الدعاء أو الصلاة على النبي وآله. (المترجم)

(2) المرجع رقم 65 ص 15–17

تحتاج إلى مكان خاصّ يجمع المريد بشيخه على الدوام إذ يحتاج المريد إلى مراقبة حثيثة من شيخه للتواصل معه وقيادته على الطريق من أجل الوصول، وقد يكون تحقيق ذلك الأمر صعباً خارج أسوار التكية التي توفر المناخ العام المناسب لذلك، غير أن وجود «الرابطة» بين الشيخ والمريد عوضت كثيراً عن المكان الواحد، إذ يمكن للمريد بواسطة هذه الرابطة التواصل مع شيخه في أي مكان وزمان دون حاجة أيّ منهما للاجتماع مع الآخر في التكية. وبالنسبة «للذكر» الذي تتطلب إقامة حلقاته تواجد المجموعة معاً في مكان ما، فإنه يمكن أن يقام خارج أسوار التكية، في منازل الشيوخ والمريدين أو حتى في المساجد العامة، ولا يجب أن ننسى أن طقوس الذكر في النقشبندية الخالدية تتمّ بصمت، وكل ذاكر يؤدي طقوسه على حدة، وينطبق الأمر على طقس المراقبة أيضاً، لذلك فإن وجود تكية خاصة بالطريقة في كل مدينة لم يكن أمراً ذا أهمية بالنسبة للنقشبنديين الخالديين.

ومن الأمثلة التي تؤكد هامشية التكية بالنسبة للنقشبنديين الخالديين، أن الشيخ أحمد زياديين الجمشنوي، وهو أحد أهمّ شيوخ الطريقة في إسطنبول، كان يعلم تعاليم الطريقة في منزله الخاصّ، ويستقبل مريديه في مدرسة محمود باشا حيث كان يعمل مدرّساً، وكان يمارس «ختم الخواجاكان» في جامع عام في المدينة كلّ أسبوع[1]، لكن عندما تزايد عدد أتباعه رأى أنه من المستحسن أن يؤسّس مكاناً خاصّاً يجمعه بهم، فقام بترميم جزء من مسجد فاطمة سلطان قرب منطقة الباب العالي ليمارس فيه طقوس التكية كـ «الصحبة» أو «ختم الخواجاكان»، ويبقي المسجد مفتوحاً للعامّة باقي أيّام الأسبوع[2]، ولم ينتقل الشيخ أحمد زياديين إلى تكيته الخاصة إلا في عام (1875)، وكانت قرب

(1) راجع: Gunduz، **Gumushanevi Ahmed Ziyauddin KS**، p 52

(2) المرجع السابق، ص 53

مسجد فاطمة سلطان، وبهذا قطن التكية مع مريديه، وترك منصبه التعليمي في المدرسة[1].

يروي لنا أحد الرحالة الدنمركيين، ويدعى كارل فيت، مشاهداته في أثناء إقامته في «تكية كِلامي» في إسطنبول عام (1888)، وقد كان على رأس هذه التكية الشيخ محمد أسعد، أحد شيوخ النقشبندية المعروفين. يشير كارل إلى أن التكية كان يقطنها سبعة مريدين فقط بصورة دائمة من بين مئات التابعين والمحبين للشيخ وللطريقة، ولم تكن لهؤلاء السبعة غرف خاصة، لذا كانوا يتشاركون قاعات واسعة، وكان يزور التكية يوم الجمعة أكثر من خمسمئة شخص لأداء صلاة الجمعة وحضور الطقوس التي تتبعها، ويبقون حتى آخر النهار، وقد يقضي بعضهم ليلته في التكية، وكانت التكية تزدحم في الثلث الأخير من شهر رمضان، إذ يأتي الدراويش للإقامة فيها من أجل «الاعتكاف» في العشر الأواخر من الشهر، لذلك يتمّ تجهيز التكية وإصلاح ما تلف فيها[2]، لكن من المؤكد أن هذا العدد الضئيل من المريدين الذين قطنوا تكية الشيخ محمد لا يعكس أبداً شعبية الشيخ وعدد تابعيه المتزايد الذي أدّى إلى اعتقاله ثمّ وفاته عام (1931)[3].

يقف التسلسل الزمني لبحثنا هذا عند عام (1925)، وهو تاريخ إغلاق جميع التكايا في تركيا[4]، لكن إغلاق التكايا لا يعني أبداً توقف الطرق الصوفية المختلفة عن عملها ومزاولة نشاطاتها الروحية والتعبدية والاجتماعية، فقد

(1) المرجع السابق، ص 54

(2) راجع كارل فيت: Carl Vett، **Seltsame Erlebnisse in einem Derwischkloster** (Strasbourg، 1931)، pp. 167، 76، 109، 114، viii

(3) للمزيد حول اعتقال الشيخ ووفاته، راجع: Mete Tuncay، **Turkiye Cumhuriyetinde Tek Parti Yonetiminin Kurulmasi** (Ankara، 1981)، pp. 293 – 95

(4) مارتين لينجز، «الصوفية»: Martin Lings، What is Sufism? (London، 1975)، p. 118.

أثبت التراث الصوفي أنه عصيّ على القوانين والإجراءات مهما كانت شدتها، بل إن الصوفية ازدهرت وامتدّت بعد إقفال التكايا في تركيا بزمن في منطقتين مهمتين من العالم الإسلامي، هما: غرب أفريقيا[1]، ومناطق إندونيسيا[2]، ولم يمنع إقفال التكايا الصوفية من الانتشار في كثير من مناطق العالم الأخرى دون الحاجة لإيجاد مؤسّسة التكية بحدّ ذاتها[3]، بل قد يكون إغلاق التكايا في تركيا تحديداً أجبر الصوفية التركية على استعادة المرحلة الصوفية الأولى، أي مرحلة ما قبل التكايا[4].

بالنسبة للطريقة النقشبندية الخالدية فقد كانت مؤهلة تماماً لهذه المرحلة، إذ كما أسلفنا سابقاً، لم تكن تعتمد تماماً في نشر دعوتها على وجود مراكز لها في التكايا، لذلك أخذت تمارس طقوسها بعد إغلاق التكايا في المنازل والمساجد بين الناس[5]، واستطاعت هذه الطريقة المحافظة على تراثها العريق، بل اكتسبت المزيد من المؤيدين والتابعين وأصبح لها تأثير واضح في تركيا الحديثة[6]، ومما يثير العجب أن هذه الطريقة كانت من أكثر الطرق انتشاراً وامتلاكاً للتكايا

(1) ترمنجام، «الإسلام في غرب أفريقيا»: J. S. Trimingham، Islam in West Africa (Oxford، 1959)، p. 93

(2) راجع: Syed Naguib al-Attas، **Some Aspects of Sufism as Understood and Practised among the Malays** (Singapore، 1963)، p. 38

(3) للمزيد حول بناء التكايا في البلاد العربية، راجع: Jacqueline Chabbi، «La function du **ribat** a Bagdad du Ve siecle au debut du VIIe siecle،» **Revue des etudes islamiques** 42، no. 1 (1974): 101 - 21

(4) رحّب بعض الصوفيين الأتراك بقرار إغلاق التكايا، بعد أن تسبب وجودها أحياناً في إضعاف الطريقة.

(5) راجع: Fakhr ad-Din ‹Ali Safi، **Rashahat ‹Ayn al-Hayat** (Tashkent، 1911)، pp. 23 - 24

(6) راجع حامد الغار: Hamid Algar، «Naksibendi-Orden in der republikanischen Turkei،» in **Islam und Politik in der Turkei**، ed. Jochen Blaschke and Martin van Bruinessen (Berlin، 1985)، pp. 167 - 96

في إسطنبول غير أنها استطاعت الاستمرار بالزخم والقوة نفسيهما بعد قرار الإغلاق عام (1925).

11. الفن التصويري عند الطريقة البكداشية

فريدريك ديجونغ

يكتنف الغموض جذور الطريقة البكداشية، إذ لا يوجد لدينا إلا بعض المعلومات التاريخية القليلة حول أصلها والفترة التي بدأت تتكون فيها[1]، ومنها أنّ مؤسّس الطريقة هو حاج بكداش الولي (1248- 1337)، أحد أحفاد الإمام موسى الكاظم حسب الاعتقاد الشائع، غير أن الأدب البكداشي من شعر ونثر يعجّ بإشارات واضحة إلى أنّ الإمام عليّ هو المؤسّس الأول للطريقة مع ذكر مفصل لكراماته ومعجزاته.

ظهرت البكداشية، والشلبية المشابهة لها، في أوائل القرن السادس عشر، غير أن البكداشية كانت تؤمن بالتبتل والعزوبة، على عكس الشلبية التي كانت تعارض عزوبة أعضاء الطريقة، وقد توسّعت الطريقة البكداشية في القرنين السابع والثامن عشر، وأسّست شبكة من التكايا المنتشرة في جميع أنحاء الدولة العثمانية، غير أن الطريقة تعرضت للاضطهاد عام (1826) بعد قمع فرقة الجناسرية التي كانت تدعمها، ولكنها عادت لمزاولة نشاطها عام (1850) واستعادت تكاياها التي صودرت، حتى عام (1925)، عندما

(1) اعتمدنا المصادر التالية في إعداد هذا البحث:

M. Askel, Turklerde Dini Resimler، Yazi-Resim (Istanbul, 1967); J. K. Birge, The Bektashi Order of Dervishes (London, 1937); I. Erisen and K. Samancigil, Haci Bektas Veli، Bektasilik ve Alevilik Tarihi (Istanbul, 1966); I. Z. Eyuboglu, Butun Yonleriyle Bektasilik-Alevilik (Istanbul, 1980); M. T. Oytan, Bektasiligin Icyuzu، Dibi، Kosesi، Yuzu ve Astari Nedir? (Istanbul, 1978). «The Iconography of Bektashiism: A Survey of Themes and Symbolism in Clerical Costume, Liturgical Objects and Pictorial Art,» in Manuscripts of the Middle East, vol. 4 (Leiden, 1989).

أغلقت الحكومة التركية جميع التكايا في الدولة، وأوقفت نشاطات الطرق الصوفية جميعها، لكن البكداشية بقيت فاعلة على نطاق ضيق، وظلت تدير اجتماعاتها وطقوسها بسرية، ولا تزال هذه الطريقة موجودة حتى الآن في اليونان ويوغسلافيا والولايات المتحدة.

وعلى الرغم من أن البكداشية لا تعد نظاماً دينيّاً ثابتاً، إلا أن هناك عدة عوامل مشتركة تجمع بين الممارسات التي يتبناها البكداشيون والمعتقدات التي يؤمنون بها، وسنحصر بحثنا هذا في المعتقدات الرئيسية للبكداشية التي برزت في الفن التصويري لهذه الطريقة، وهي:

أولاً، إن عليّاً هو صاحب الرسالة ومحمد هو الناطق بها.

ثانياً، إنّ النبي محمد يمثل الجانب الظاهر من الخالق، بينما يمثل عليّ الجانب الباطن، وهكذا فعليّ ومحمد يمثلان تجلياً للحقيقة الإلهية.

ثالثاً، إن الله وعليّاً ومحمد يشكلون معاً ثالوثاً مقدساً يعكس حقيقة واحدة.

ولعبور بوابة «الحقيقة» على الإنسان أن يعبر أولاً بوابة «الشريعة»، ثمّ بوابة «الطريقة»، تليها بوابة «المعرفة»، وترتبط هذه البوابات الأربع بالعناصر الكونية الأربعة: الماء والهواء والنار والتراب، وترتبط أيضاً بمستويات الوجود الأربعة وهي المعادن والنباتات والحيوانات والإنسان، وللوصول إلى الصفاء الروحي الذي يؤدي إلى عبور البوابات الأربع، لا بدّ للمرء من «مرشد» كامل يأخذ بيده.

يعتقد البكداشيون أن الحقيقة والكمال موجودان داخل كل البشر، وأن الله (محمد وعلي) يتجلى في جميع مخلوقاته الحية والجامدة، لا سيما في الوجه البشري والجسد، لذلك فإن كلّ إنسان مسجد، وكلّ وجه إنسانيّ محراب، وبناء عليه يأبى البكداشيون تدنيس هذا المحراب (الوجه) بوضع الجبهة على الأرض أثناء السجود كما يفعل أهل السنة من المسلمين، ويقدس البكداشيون



الشكل 11,1: تظهر في الشكل رسومات وأحرف عربية تمثل «حياة عليّ»، وقد استعمل في الصورة قلم الرصاص بالإضافة لألوان الأحمر والأخضر والذهبي. (الصورة موجودة في فرسالا - اليونان).

كذلك الحرف العربي، فهو أداة كتابة الوحي الأولى التي حملت كلمات الخالق، ويُعنون بالأرقام عناية خاصة، وأحياناً يحلونها محلّ الحروف في لوحاتهم، ومن يعرف المعاني الخفية لهذه الأرقام يصل إلى طريق الحقيقة في نفسه، وبالتالي يصل إلى معرفة الخالق.

لم يبق الكثير من الأعمال الفنية البكداشية مع الأسف، إذ ضاع الكثير من تراث الطريقة في فترات الاضطهاد التي مرت بها، كما تكفلت الحروب التي مرت بها المنطقة مثل الحرب الروسية التركية وحروب البلقان والحرب العالمية الأولى، بتدمير العديد من الأعمال الفنية التصويرية للطريقة، التي كانت موجودة في التكايا والأضرحة وحتى في المنازل الخاصة، إذ كانت هذه الأعمال



الشكل 11,2: لوحة تمثل وجهاً بشرياً باستعمال الخط العربي، مرسومة على الورق بحجم 40×35، ويغلب عليها اللون الأسود في اللحية والعينين والحاجبين، بينما يظهر اللون البني الفاتح في القبة والمنارة وبؤبؤي العينين، أما اللون الأحمر فيظهر في قاعدة المنارة وقمة القبة والشفاه، ونداء «يا علي.» ويبدو اسم الفنان في قاعدة اللوحة في الجملة التالية: «حرره الفقير عليّ رضا بن محمد.» اللوحة موجودة في تكية بكداشية في دياكوف، يوغسلافيا.

الفنية تعبر عن الهوية الدينية للطريقة، وتمثل معتقداتها بصورة واضحة.

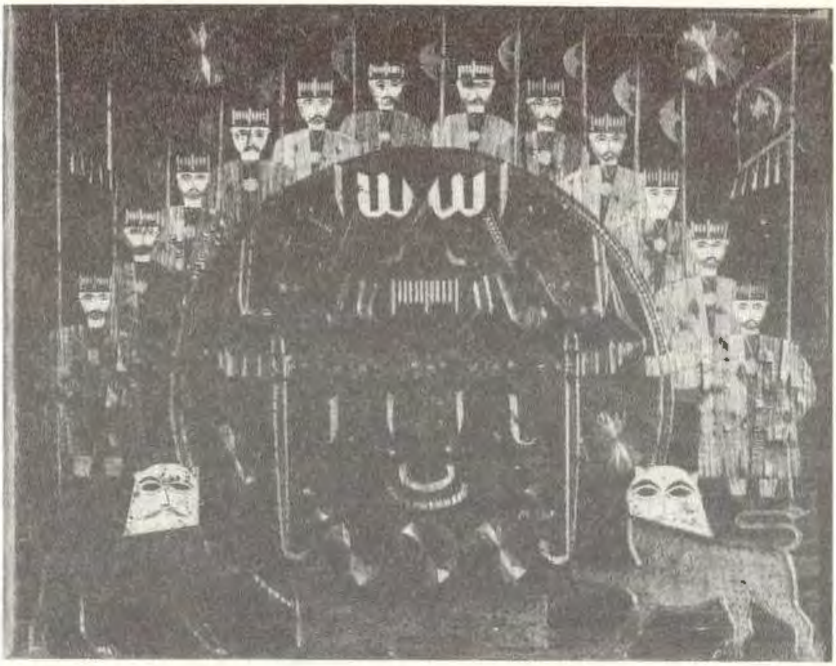
تتراوح الأعمال الفنية البكداشية بين الرسم واستعمال الخط العربي في لوحاتهم، أما المواد المستعملة فتختلف حسب توفرها لدى أفراد الطريقة، إذ نجد أعمالاً نقشت على الورق والخشب وكذلك الزجاج والكثير من هذه



الشكل 11,3: لوحة بالخط العربي تمثل التاج الحسيني، مرسوماً على قطعة من القماش بحجم 45×50 سم. (الصورة للوحة في تكية بكداشية في دياكوف، يوغسلافيا).

الأعمال يُظهر صوراً أو خطوطاً في نصفين متطابقين كأنها تنعكس في المرآة، وهذه تقنية شائعة لدى البكداشية كرمز للظاهر والباطن، كما يبدو في (الشكل 11,1).

هناك تركيز في اللوحات البكداشية على استعمال حرف العين (ع) باللغة العربية الذي استعمل لرسم شكل العين البشرية، بالإضافة إلى وجود رمز (التسليم) كناية عن التخلي عن الذات البشرية وتفردها من أجل التوحد مع الثلاثي الأزلي (الله- محمد- علي)، وتبرز اللوحات غالباً أحداثاً مهمة



الشكل 11,4: لوحة من القشّ فوق قطعة خشبية تمثل الأئمة الاثني عشر بحجم 44×35 سم، تظهر فيها الأسود والأهلة والنجوم على العلم باللون الذهبي، أما النص المكتوب أسفل اللوحة فيشير إلى أن هذه اللوحة كانت مهداة إلى بابا بيرم، شيخ الطريقة في دربالي سلطان، وقد يعود تاريخ رسم هذه اللوحة إلى عام 1894 أو 1895. (وجدها المؤلف في اليونان).

في حياة الإمام عليّ مثل صورته وهو يحمل كفنه على جمله، ثمّ تحوله إلى صورة الأسد، كما أن سيف الإمام عليّ «ذو الفقار» هو من أبرز الأدوات الرمزية التي استخدمتها البكداشية، وقد استعملوا هذا السيف الأسطوري المشقوق عند نهايته في رسم الوجوه، كما حولوا شقيه إلى حروف عربية مثل الألف والياء (الشكل 11,2 والشكل 6,5)، بالإضافة إلى ذلك استعمل الفنانون البكداشيون السيوفَ في رسم المسجد، للتأكيد على إيمانهم بأن كل إنسان يمثل المسجد، بينما يمثل وجهه المحراب، وظهر «ذو الفقار» أيضاً في تصوير

التاج الحسيني الذي يحمل أسماء أفراد الأسرة المقدسة، عليّ وفاطمة والحسن والحسين (الشكل 11,3)، وما كلّ هذه الشواهد إلا دليل واضح على أهمية سيف الإمام عليّ «ذو الفقار» ورمزيته، حيث غنمه النبي محمد في موقعة بدر وأهداه للإمام عليّ، وأصبح منذ ذلك الحين يمثل القوة الخارقة لعليّ، حتى إن البكداشيين يرددون جملة «لا فتى إلا عليّ، ولا سيف إلا ذو الفقار»، في شعائرهم المختلفة، بل نجد الجملة ذاتها مكتوبة على جدران أضرحتهم وداخل تكاياهم.

من الرموز البكداشية الأخرى التي تتكرر في اللوحات، الأئمة الاثنا عشر، الذين نجد أسماءهم حول أجزاء التاج الحسيني، ونادراً ما نجد تجسيداً شخصياً لهم، وهو ما يظهر في (الشكل 11,4) لكن نجد تجسيداً مصوراً للأئمة الاثني عشر، وقد رُسموا بأعواد القشّ على لوحة خشبية، ويظهرون في حلة البكداشية، ويبدو خلفهم شعار «التسليم» والتاج الحسيني، يحملون أسلحة، ما عدا الإمامين في المقدمة فهما يحملان ألوية تركية، ويظهر اسم الجلالة في النصف الأعلى من اللوحة، بينما يظهر اسم فاطمة والحسن والحسين في النصف الأسفل، ويبدو عليّ في صورة الأسد، وترمز الدوائر النجمية إلى ثالوث القدسية (الله- محمد- علي)، أما الدوائر الأصغر حجماً فترمز للحسن والحسين، وترمز الدائرتان الخارجيتان إلى سلمان الفارسي وجبريل، فتصبح الدوائر بذلك سبع، وهو رقم مقدس لدى البكداشية[1].

(1) رموز الأرقام لدى البكداشية: للطريقة أربعة أبواب، ولها أربعون مقاماً، لكل باب عشرة مقامات وسبعة عشر ركناً وثلاثمئة وستون منزلاً وطبقات الولاية اثنتا عشرة وللولاية سبع دوائر وأربعة أقسام، ولديهم اثنا عشر إماماً وهم معصومون، ويرجعون العصمة كذلك لأربعة عشر طفلاً من آل البيت ماتوا وأعمارهم تتراوح بين الأربعين يوماً والسبع سنين، وهناك سبعة عشر من أولاد عليّ بن أبي طالب سموهم المتحزمين لأن عليّاً أعدهم للجهاد وأعطاهم الأسلحة وربط أحزمتهم بنفسه، وكان وهو يربط لكل واحد حزامه يذكر اسماً من أسماء الله تعالى، وقد استشهد أكثرهم في موقعة كربلاء. (المترجم)

لقد طليت الأسود في اللوحة الأصلية باللون الذهبي، وهو لون الإمام عليّ كما جاء في التراث البكداشي، إذ يقول الحسين الشهيد قبل موقعة كربلاء: «أنا ابن الذهب والفضة، عليّ هو الذهب وفاطمة هي الفضة، أنا ابن الشمس والقمر، عليّ هو الشمس وفاطمة هي القمر».

ويظهر رمزا الشمس والقمر في عدّة أعمال فنية، مثل اللوحة في (الشكل 11,5)، التي تمثل «الوجه الكامل» للبابا البكداشي مرسوماً بالخط العربي ضمن نداء يا محمد- عليّ مكتوباً على شكل تقاسيم الوجه من عينين وحاجبين وفم، وتمثل النجمة الشمسَ أي عليّ، ويمثل الهلال محمد النبي، وهكذا يعبران معاً عن وحدة عليّ ومحمد بين عيني المرشد في وسط جبهته، وهو أيضاً اتجاه القِبلة. هناك أشكال أخرى للشمس في لوحات البكداشية، وهي ترمز للنور الإلهيّ، وعادة ما يكون الإمام عليّ هو مصدرها، ويتجلى هذا النور في الوليّ البكداشي، ونجد تعبيراً عن هذه الفكرة في (الشكل 11,6)، حيث يظهر فيها اسم حاج بكداش يسبقه لقب «حضرة» مرسوماً على شكل قنديل أخضر اللون، وهو اللون المرتبط بالجنة وآل البيت، وخاصّة الإمام الحسن كدلالة على موته بالسم، وبالمقابل يرتبط اللون الأحمر بالإمام الحسين كرمز للدم والشهادة في أثناء القتال.

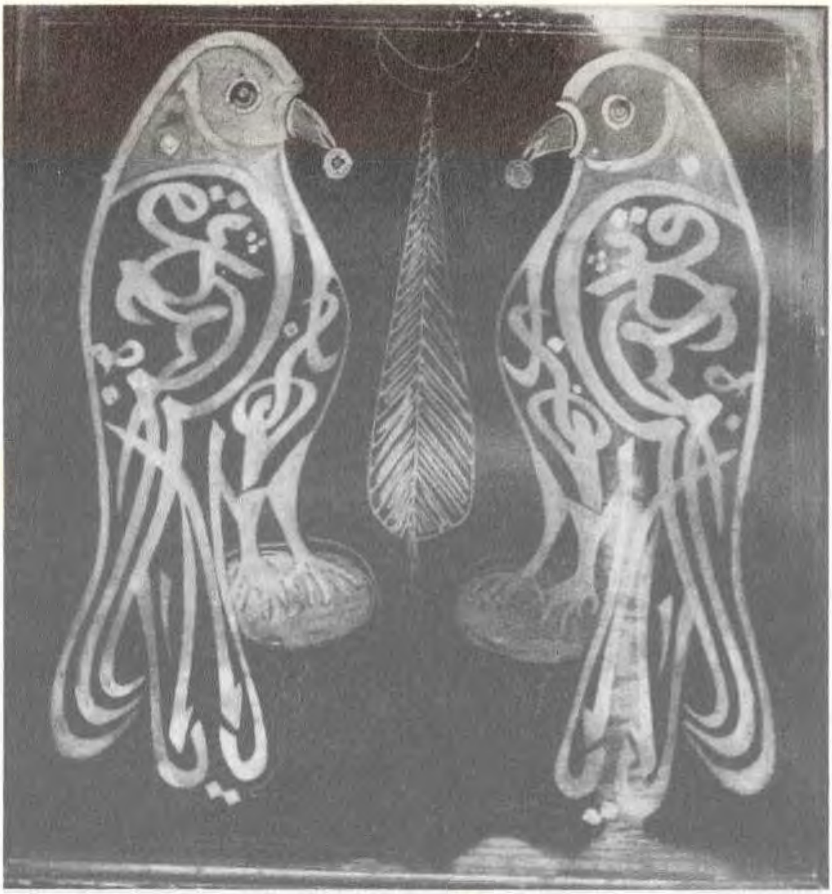
وهكذا يمكن أن نفهم دلالة لون منقاري الطير الأحمر والأخضر في (الشكل 11,7) بأنهما يرمزان للحسن والحسين وعلاقتهما الوثيقة بالحاج بكداش المحفور اسمه على اللوحة، إذ يبدو الإمامان وكأنهما يظهران من خلال الحاج بكداش الذي يتشكل ضمن الطيرين اللذين يواجهان بعضهما بعضاً، وبينهما غصن السرو رمز الخلود، أما في (الشكل 11,8) فيبدو حاج بكداش في أثناء لقائه كراجا أحمد سلطان، ويبدو في الخلفية معاون الحاج بكداش واقفاً في وضعية الخضوع، كما يقف في ميدان التكية البكداشية.



الشكل 11,5: لوحة بالخط العربي لوجه البابا البكداشي، مرسومة على الورق بحجم 49×37، استخدم الأصفر لشعار التسليم، والأبيض للنصف العلوي من التاج الحسيني، والأخضر للنصف السفلي من التاج، أما الزهور في الزوايا فقد طليت بالأخضر والأحمر، أما الخط فهو باللون الأسود. (دياكوف، يوغسلافيا).



الشكل 11,6: لوحة بالخط العربي تمثل اسم حاج بكداش بحجم 28X21 سم، يظهر الخط باللون الأبيض على خلفية خضراء وهي القنديل، أما خلفية اللوحة فهي صفراء. (دياكوف - يوغسلافيا).



الشكل 11,7: لوحة بالخط العربي تمثل اسم حاج بكداش بحجم 40×40 سم، مرسومة على الزجاج المطلي باللون الأسود، بينما ظهر الطيران وغصن السرو باللون الأصفر، والمنقاران باللون الأحمر، وقد طلي شعار التسليم باللونين الأحمر والأخضر. (دياكوف، يوغسلافيا).

لم تلعب الألوان دوراً مهمّاً في اللوحات البكداشية، فيما عدا اللون الأحمر الذي يرمز إلى عليّ وآل البيت عموماً، إذ نرى في (الشكل11,9) لسان الأسد المتدلي باللون الأحمر، مكتوب عليه «محمد رسول الله»، وهذا لا يتعارض مع معتقدات البكداشية التي تقول أن محمداً هو «ناطق الرسالة» أي اللسان،



الشكل 11,8: لوحة تمثل لقاء حاج بكداش مع كراجا أحمد سلطان، مرسومة بالحبر والألوان المائية بحجم 50×31 سم؛ ويظهر فيها اللون الأخضر في الجبال والحشائش، أما اللون الأحمر فيظهر في سطوح المنازل، والأصفر هو لون الأسد. (دياكوف، يوغسلافيا).



الشكل 11,9: لوحة بالخط العربي تمثل أسداً، مخالبه ولسانه باللون الأحمر، وباقي الجسد باللون الأسود، رسمت اللوحة على ورق بحجم 22×16 سم. (رسم هذه اللوحة ترجت رشادي بابا وأهداها للمؤلف).

أما النص المنقوش داخل جسم الأسد فهو «عليّ بن أبي طالب أسد الله المنتصر وأمير المؤمنين رضي الله عنه وكرم الله وجهه»، وهنا لا يجد البكداشيون تناقضاً بين مفهومهم لهذا النص ومفهوم أهل السنة، فبالنسبة إليهم عليّ هو الحق في وحدة واحدة، وبالتالي فهو يرضى عن نفسه، وأما كون عليّ أسد الله ومتوحد معه في ذات الوقت فهذه إحدى معجزات عليّ وأسراره، وتكريم وجه عليّ هو تكريم للخالق إذ إن وجه الإنسان هو أحد تجليات الحق.

نجد في لوحة الإنسان الكامل (الشكل 11,10) أن اسم عليّ قد نقش بشكل الحاجبين والأنف، ويشكل حرف النداء «يا» قاعدة الأنف، أما حرف الباء في وسط البطن فيرمز إلى وحدة محمد وعليّ من خلال قيمته العددية في ترتيب الأحرف الهجائية العربية، وهو الرقم «اثنان»، ويخترق حرف ب، حرف الألف بشكل طوليّ ليرمز إلى الخالق، وبالتالي يصبح الحرفان رمزاً لوحدة الثلاثي: الله- محمد- عليّ.

يشير الرسم كذلك إلى عوامل الطبيعة الأربعة (الهواء، والماء، والنار، والتراب) والمخلوقات التي تتبع هذه العوامل (المعادن، النباتات، الحيوانات، الإنسان)، وهناك شكل للأنثى بين رجلي الإنسان الكامل، كما يظهر ديك أبيض في إشارة رمزية للملاك جبريل.

نُقشت أسماء محمد وفاطمة في كلمة واحدة فوق اليد والكف لتصل إلى القدم، أما اسما الحسن والحسين فقد نُقشا على جانبي الصدر، وتظهر كذلك أحرف (أ، د، م) لتكون كلمة (آدم) أبو البشر، أما أحرف (ل، أ، ن) الواضحة في منطقة الأعضاء الجنسية فترمز إلى برج العقرب رمز الغريزة الجنسية، وكذلك الأفعى الموجودة إلى اليسار، أما شكل الأقدام فيشير إلى برج «الحوت»، الذي يرمز إلى الشكل الأول للخليقة، وبهذه الإشارة إلى دائرة البروج توضح تعاليم البكداشية نظرتها للإنسان وعلاقته مع الكون، فهو ليس



الشكل 11,10: لوحة تمثل الإنسان الكامل، مرسومة على ورق بحجم 40×21 سم، ويظهر الجسد باللون البني، والماء باللون الأزرق، والسمكة باللون الأحمر، والأرض بالون الأخضر، والأزهار بألوان متعددة، أما الشعر واللحية فهما باللون الأبيض، والهواء المحيط بالجسد باللون الوردي، وجميع خطوط الكلمات على الجسد باللون الأسود. (أخذت الصورة من مجموعة شخصية في إسطنبول).

كوناً مصغراً، بل هو انعكاس لهذا الإنسان. وبالنسبة لحرف «الألف» الذي يحيط بالرأس يتلوه حرف «الدال» على الكتفين ثم حرف «الباء» الذي يحدد الذقن، فتكون جميعاً كلمة «أدب»، وهو النظام الأخلاقي العام المطلوب في الطريقة البكداشية.

وتبقى أخيراً «النقطة» أسفل حرف الباء التي تمثل اختصاراً وإيجازاً لأهمّ عقائد البكداشية، وهي فكرة أنّ عليّاً هو الله، فهي النقطة التي ذكرت في قول عليّ «أنا نقطة الباء»، في إشارة إلى أول حرف في الوحي السماوي «بسم الله الرحمن الرحيم» التي تتلخص فيها أسرار الكون جميعاً، فهي تعطي الكون معناه الحقيقي، كما تعطي النقطة معنى الحرف الذي لا يستقيم أو يُفهم من غيرها، كما ترمز نقطة الباء أيضاً إلى تجسد عليّ في حاج بكداش ولي الطريقة، وما الأبيات التالية التي يرددها كل البكداشيين حول العالم إلا تمثيل لهذا الاعتقاد.

هو من ربض على الطريق كالأسد
هو من عصر العنب لقومه الأربعين
هو من أعدّ كفنه بنفسه
هو عليّ ذاته، حضرة الحاج بكداش

12. فن الخط والتصوف في تركيا العثمانية

آن ماري شيمل

يقول المثل التركي «لقد أنزل القرآن في مكة ورتل في مصر، وكتب في إسطنبول.» ولا يخفى على أحد أن هذا المثل يعكس قناعة الأتراك حول دورهم الكبير في تطوير فن الخط العربي القرآني، إذ اعتبروا كتابة الآيات القرآنية شرفاً عظيماً أنيط بهم، «فلا يحق لغير المسلم كتابة كلمات القرآن، بينما يمكن للمسلم الذي يخطّ الكلمات المقدسة بجمالية وحرفية أن يفوز بالجنة»[1]. يعزز هذا الاعتقاد الكثير من المقولات والقصص التي يتناقلها الأتراك فيما بينهم، فهم يعتقدون أنّ من يخطّ البسملة بأناقة تحلّ البركة عليه وعلى آل بيته، ويتداول الخطاطون الأتراك قصة أحد زملائهم المبدعين في هذا المجال، حيث ظهر لأحدهم في الحلم بعد وفاته، وهو يقول بأنّ الله قد غفر له كل سيئاته وخطاياه، لأنه رسم البسملة بما تستحقه من عناية وإجلال[2].

لقد كان معظم الخطاطين الأتراك ينتمون إلى الطرق الصوفية المختلفة، وهذا ليس غريباً إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أهمية الحرف العربي ومكانته لدى الصوفيين، وما يمثله من رمزية لعلاقته بالنص الإلهيّ المقدس، ومن الأفكار التي كانت سائدة في بغداد في القرن التاسع عشر حول تفسير وجود الحروف العربية، نجد ما يلي: «إن الله خلق الحروف، وفرض عليها الطاعة، وكانت كلّ الحروف العربية تأخذ شكل حرف الألف أ، لكن الحروف اختلفت فيما بعد،

(1) هذا الاقتباس عن مالك أكسيل، **Turklerde Dini Resimler**، **Yazi–Resim** (Istanbul، 1967)، pp. 17 – 18

(2) راجع سليمان مستقيم زاد. **Suleyman Mustakimzade**، **Tuhfat al–khattatin**، ed. Ibnulemin Mahmud Kemal Inal (1759 – 1760; reprint، Istanbul، 1928)، p. 343

وبقي حرف الألف فقط على صورته الأصلية التي خلق عليها»[1]، وتكمن أهمية هذا الحرف وخصوصيته في أنه أول حروف اللغة، وهكذا يوازي في قيمته العددية الرقم واحد رمز الوحدة والتوحيد، أي رمز الحق الواحد، كما يرمز حرف الألف في انتصابه إلى الإنسان الذي تتجلى فيه قدرة الخالق وإبداع خلقه، وهنا يصف يونس أمير عباد الله المخلصين بأنهم مثل حرف الألف، «آيات بيّنات»[2].

بعد الألف يأتي حرف «الباء»، وهو الحرف الثاني في الأبجدية وبداية القول في «بسم الله»، ليشير إلى بداية خلق الثنائيات الأزلية، مثل الليل والنهار، والذكر والأنثى، والخير والشر، وهكذا يأتي الخلق والتصوير ثانياً بعد «الألف» رمز الواحد والتوحيد الذي تكمن فيه الوحدة والتكامل الإلهي، ويرمز «الباء» أيضاً إلى مكانة الإمام عليّ بن أبي طالب، الإمام الأول للشيعة، إذ يقول: «أنا نقطة الباء»، أي بداية العالم في الزمان والمكان.

لقد ارتبط الخط العربي بالمفاهيم الصوفية منذ بداية العصور الإسلامية، غير أن «صوفية الحرف» بدأت بالتطور في القرن العاشر مع بداية القواعد التي وضعها ابن مقلة[3] لفنّ الخط، وظهرت العلاقة بين الصوفية والخط بشكل مباشر في كتابة حرف الألف مثلاً، إذ يبدأ الخطاط بالنقطة الأساسيّة التي ينبثق منها الحرف، ثم تنقسم إلى نصفين لتشكل الحرف، وترمز هذه النقطة إلى

(1) راجع: Paul Nwyia، Exegese coranique et langage mystique (Beirut، 1970)، p. 166; وكذلك مقالي «فن الخط والثقافة الإسلامية» Calligraphy and Islamic Culture (New York، 1984)، pp. 94ff.

(2) راجع: Yunus Emre Divani، ed. Abdulbaki Golpinari (Istanbul، 1943)، p. 524، no. 175

(3) ابن مقلة: أبو علي محمد بن علي بن مقلة، ولد في بغداد عام 886 م، وهو خطاط عربيّ من أشهر خطاطي العصر العباسي، وأول من وضع أسساً مكتوبة للخط العربيّ، وذلك بقياس الأبعاد بين الحروف معتمداً على العلاقة بين النقطة والدائرة، وجعل الألف قطراً لهذه الدائرة ونسب إليها الحروف جميعاً. (المترجم)

«أحاديّة» الله لتمتدّ بعد ذلك إلى «الحقيقة المحمّديّة»، مع امتداد الحرف وبناء على شكله تتشكل باقي الحروف الأخرى.

يقول الحلاج المتوفى عام (922) وهو أحد المعاصرين لابن مقلة: «ينطوي القرآن على المعرفة الكاملة، وعلم القرآن في حروفه الأولى، وعلم الحروف الأولى في «لام- ألف»، وعلم اللام- ألف في «الألف»، وعلم الألف في النقطة»[1]، ويأتي بعد الحلاج بخمسمئة عام الشاعر الفارسي جامي المتوفى عام (1492) بأفكار مشابهة لأفكار الحلاج فيما يتعلق بالألف الموجودة في اسم النبي «أحمد» ويقول:

بداية التمهيد لهذا النبي
أول حرف من اسمه «أحمد»
في البدء ظهرت نقطة الأحادية
تشكل الألف من أجل أحمد
تقطع الدائرة الإلهية إلى نصفين
نصف للعالم الزائل
وآخر لعالم البقاء[2].

انتشرت هذه الأفكار بعد استعمال ابن عربي المتوفى عام (1240) رمزية الحروف في شعره، إذ يقول:

كنا جميعاً حروفاً هائمة لم تُنطق بعد
نحلق فوق رؤوس الجبال

(1) راجع: Louis Massignon، «La philosophie orientale d›Ibn Sina et son alphabet philosophique،» in **Memorial Avicenna IV**، Institut d›archeologie orientale (Cairo، 1954)، p. 10. Cf. Anthony H. Johns، «›Daka›ik al-huruf› by ‹Abd al-Ra›uf of Singket،» **Journal of the Royal Asiatic Society** (1955): 55 - 73، 139 - 58، esp. 68 - 69، 72

(2) راجع: ‹Abdur Rahman Jami، «Tuhfat al-ahrar،» in **Haft Aurang**، ed. Aqa Murtaza and Mudarris Gilani (Teheran، 1958)، p. 376

كنتُ أنا أنتَ فيه، وكنا أنتَ وكنتَ أنت هو

وكان الجميع هو فيه واسألوا من يعرفون.

وتكمن الرمزيّة في أن كل الحروف كتبت بالحبر ذاته، وبالتالي فهي أشكال مختلفة لهذا الحبر، وكما يقول أحد أتباع ابن عربي وهو الكاتب الفارسي حيدر آمولي المتوفى عام (1385) «الحروف المكتوبة بالحبر لا توجد بذاتها، فهي ليست إلا أشكالاً وأدوات مختلفة لتحميل المعاني المتفق عليها، ولا يوجد في الحقيقة المادية إلا الحبر الذي كتبت به هذه الحروف، وليس لها وجود إلا بوجوده، فهو الروح والحقيقة الوحيدة التي تظهر بأشكال مختلفة»[1]. وهكذا فكل الحروف كتبت بيد الخالق، لتكون شاهداً على براعة خلقه وجمال مخطوطه. ويأتي القرآن على ذكر فنّ الكتابة وأدواتها عدة مرات في مناسبات مختلفة مثل « الذي علّم بالقلم. علم الإنسان ما لم يعلم» سورة العلق، «ن والقلم وما يسطرون» سورة القلم، وقد فتحت هذه السورة الباب للعديد من التأويلات منها أن حرف النون ن هو رمز لدواة الحبر، إذ التشابه واضح في الشكل، وفيها يتمّ غمس القلم بالحبر لكتابة قدر الإنسان في اللوح المحفوظ، ومن فكرة القدر المكتوب استوحى العديد من شعراء المسلمين أفكارهم، كما نجد في هذه الأبيات من الشعر الفارسي:

بخط القلم، كُتب اسم العالم وشكله

لولاه ما كان للدنيا وجود

ومن لا يعرف الخط والقلم

يُعدم الحظ ورفقة العلماء[2].

---

(1) راجع: Toshihito Izutsu، «The Basic Structure of Metaphysical Thinking in Islam،» in **Collected Papers on Islamic Philosophy and Mysticism**، ed. Mehdi Mohaghegh and Hermann Landolt (Teheran، 1971)، p. 66

(2) اقتباس من: Habib، **Hatt u hattatan** (Istanbul، 1887)، p. 222

يحتفظ الخطاطون بتراث قصصي زاخر حول القلم، أداة الخطاط وسلاحه، مثل قصة رأس القلم المشقوق، التي يقول فيها الخطاطون: إن القلم كان يهمّ بكتابة عقاب المسلمين العاصين بأن يكون مأواهم الجحيم، غير أن صيحة مدوية «تأدب أيها القلم»، أوقفت القلم قبل الكتابة وانشقّ رأسه من الفزع، ومنذ ذلك اليوم أصبح رأس قلم الخطاط مشقوقاً، ليصبح صالحاً للكتابة[1]. ويشير الخطاطون في تراثهم إلى النبي بقولهم: النبي «الأمّيّ»، فهو لا يحتاج للقلم والكتابة، لأنه كان يعرف مفاتيح الرموز جميعاً قبل أن يوجد القلم، ومع ذلك فقد وُجد القلم لأجل النبي الأمّيّ، كما يشبّه الخطاطون الصوفيون الإنسانَ بالقلم بين يدي الله، يحركه كيفما يشاء ليكتب به مصيره دون أن يكون للإنسان حقّ الاعتراض أو التعبير، يقول الشاعر الصوفي:

ما نحن إلا أقلام بين يدي الخالق

هو يوجهنا، ولا نعرف المصير[2].

بل ويستمتع الصوفي بحالة الاستسلام للخالق، ويشتهي العذاب على يد محبوبه، فيقول:

إذا أمرت بقطع رأسي

ستغمرني السعادة، وأجري سعيداً كالقلم فوق الصفحة البيضاء[3].

لقد اهتمّ الخطاطون الصوفيون كثيراً بالرمزية العددية للحروف، فكل حرف في اللغة يقابله رقم يمثل موقعه أو ترتيبه في الترتيب الهجائي، ويظهر ذلك جليّاً

(1) مستقيم زاد، «التحفة»، ص 8

(2) رباعيات جلال الدين الرومي، Ms. Esat Efendi (Istanbul)، fol. 336 a 1، راجع مقالي «الخط الإلهي» «Divine Calligraphy،» in **The Triumphal Sun** (London، 1978)

(3) راجع فريد الدين عطار: **Divan–i qasa›id u ghazaliyat**، ed. Sa›id–i Nafisi (Teheran، 1960)، ghazal no. 508;

في لوحاتهم ومخطوطاتهم، وكذلك في قصصهم التراثية التي يتناقلونها، ومن هذه القصص، قصّة تروى حول محمد راسم المتوفى عام (1756)، فقد رأى أحد الشيوخ في منامه أنه يتعلم لدى محمد راسم، وفي آخر الدرس رأى «الألف والحاء والسين»، وشرح له المعلم أن الألف هي الطريق القويم الذي يسير عليه الشيخ، وبتقسيمها إلى الحروف التي تتكون منها (أ، ل، ف) التي تكون قيمتها العددية (1، 30، 80) وبجمع هذه القيم يكون الناتج 111، وهي القيمة العددية نفسها لكلمة (عالٍ)، وبالتالي سيتولى منصباً رفيعاً، أما حرف «الحاء» الذي رآه في حلمه فيشير إلى الحبيب حكمت زاد رئيس الأطباء الذي يبدأ اسمه بالحرف نفسه، كما أنه أول حرف من اسم السلطان، وبالنسبة «للسين» فتشير إلى بلوغ الشيخ «سراي» السلطان، أما القيمة العددية للحروف الثلاثة (ألف، حاء، سين) وهي (1، 8، 60)، فتشير إلى أن هذا الحدث العظيم سيقع في اليوم التاسع والستين بعد الحلم، وبالفعل قدم رئيس الأطباء الشيخ إلى السلطان ليصبح فيما بعد مدرّس السلطان في فنّ التخطيط[1].

سيطرت الأفكار الصوفية على فنّ الخط العربي لعدة قرون، وكان الخطاط المتمرس يعتقد أن موهبته هبة ثمينة من العالم الآخر، وربما تكون نفحة من الإمام عليّ أو الإمام الخضر، وقد عكست العلاقة بين الخطاط وتلميذه هذه الاعتقادات، التي كانت أشبه بالعلاقة بين الشيخ ومريده، من حيث الطاعة التامّة والخضوع دون شروط، حتى أن المعلم الخطاط كان يعلم تلميذه وضعية الجلوس السليمة وطريقة إعداد القلم وخلط الحبر المناسب، وتجهيز الأوراق بدهنها بنوع خاصّ من النشا ثمّ حفها وصقلها قبل الكتابة عليها، وكلها إجراءات يجب أن يتقنها المتدرب قبل تعلم كتابة أول حروفه، ويقول الخطاط النقشبندي المعروف مستقيم زاد، إنه إذا أراد الخطاط المتدرب أن يوفقه الله في

(1) راجع مستقيم زاد، «التحفة»، ص 470

عمله، عليه أولاً أن يقرأ الفاتحة على روح الشيخ حمد الله، ويستذكر أقواله قبل أن يشرع في تدريباته، ومن نصائحه الثمينة لطلابه المستجدين، أن يقطعوا قلمين جديدين، ويلفوهما بأوراق نظيفة، ثمّ يدفنون القلمين تحت التراب قرب ضريح الشيخ حمد الله على أن يكون ذلك ليلة جمعة، ويتركوهما لمدة أسبوع، ويستخرج الطالب الأقلام بعد ذلك، بعد أن تكون قد اكتسبت بركة الشيخ ثم يستعملها في كتابة الحرف الأول من نقشه وبعد ذلك يستعمل أقلاماً أخرى[1]، ويُذكر مستقيم زاد طلابَه بالجانب الروحي في فنّ الخط، فيقول لهم إن الأصابع الثلاثة التي تحمل القلم تمثل الإمام عليّ (الإبهام)، والنبي محمد (السبابة)، وأبو بكر (الوسطى)، فهم إلهام الخطاط والقوة التي تدفعه للإبداع، ويشير مستقيم زاد في أحاديث أخرى له إلى عدم تعليم النساء فن الخط خشية تأثيرهنّ السيئ، ومع ذلك نرى أن هناك العديد من النساء ممن برعن في فنّ الخط في العصر ذاته الذي ظهر فيه مستقيم زاد[2].

لقد كان معظم الخطاطين المبدعين في الإمبراطورية العثمانية ينتمون إلى الطرق الصوفية، إن لم يكونوا من شيوخها، وقد برز منهم بشكل لافت الخطاطون المولويون، الذين كانوا يعكفون شهوراً طويلة على كتابة العمل الخالد لمولانا جلال الدين الرومي «مثنوية المعاني» الذي كان يتكون من حوالي 26,000 سطر، يقوم الخطاطون بنسخها بصبر وحبّ عظيمين، كما أن الخطاطين المولويين كانوا يدركون الصلة الوثيقة بين فنّ الخط والموسيقى،

(1) المرجع السابق، ص 187

(2) للمزيد من كتابات مستقيم زاد، راجع: Abdulkadir Karahan، **Islam–Turk edebiyatinda kirk hadis** (Istanbul، 1954)، «Apercu general sur les ‹quarante hadith› dans la literature islamique،» **Studia Islamica** 4 (1955): 39 – 55. ويظهر رأي مستقيم زاد حول المرأة في» التحفة ،«ص ،190 وللمزيد حول النساء اللواتي برعن في فنّ الخط في فترة مستقيم زاد، راجع: Ibnulemin Mahmud Kemal Inal، **Son Hattatlar** (Istanbul 1954)، pp. 85، 773; and Schimmel، **Calligrapgy and Islamic Culture**، p. 47.

ذلك أن قلم التخطيط والناي يصنعان من المادة ذاتها، وهي أعواد القصب أو الخيزران التي يتمّ تقطيعها وتشذيبها وتحويلها إلى أداة تنتج الكلمات الجميلة أو الموسيقى الحزينة ذات الأنين، وهما في ذلك مثل الروح التي انفصلت عن حضن بارئها الأول، لذا فهي في حالة حنين مستمر إلى الرجوع.

لم يهتمّ البكداشيون في المقابل بفنّ الخط العربي بشكل واضح، ولم يقوموا بنسخ آيات القرآن أو الحديث النبوي أو أيّ من النصوص التراثية المتعارف عليها، غير أنهم طوروا فن الرسم باستعمال الخط العربي، إذ استعمل فنانو التكية البكداشية الخط العربي في رسم الوجوه البشرية والحيوانات والنباتات، وقد شاع هذا النوع من الفنّ في القرن الثامن عشر في الهند على وجه التحديد، إذ نجد العديد من اللوحات التي تصور الحيوانات والنباتات، وقد رسمت أو نحتت باستعمال الخط العربي أو الآيات القرآنية، انظر (الشكل 12,1)، وقد ربط البكداشيون ببراعة بين ليونة الخط العربي وما فيه من انحناءات وتشكيلات وبين تقاسيم الجسد والوجه، فقاموا برسم الوجوه باستعمال أسماء الأولياء مثل الإمام عليّ وفاطمة والحسن والحسين، بالإضافة لاسم النبي محمد واسم الجلالة، انظر (الشكل 12,2)، وهناك لوحات جميلة أخرى استعمل فيها اسما الحسن والحسين على شكل أقراط تتدلى من حرف «الياء» في آخر اسم الإمام عليّ، ويتمثل ذلك في شعر يونس أمير، الذي يقول: «الحسن والحسين أقراط العرش الإلهيّ».

استعمل الصوفيون الحيوانات والطيور والنباتات كذلك كمادة للوحاتهم، وشكلوا بالخط العربي نماذج رائعة لهذه الحيوانات والنباتات، وقد استعمل البكداشيون شكل طائر الكركي بالتحديد، وهناك أعمال عديدة لمصطفى رقيم في بداية القرن التاسع عشر تمثل هذا الطائر مرسوماً باستعمال الكلمات العربية، وتبعه بعد ذلك الفنان المولوي ليلك دا دا، الذي أبدع شكلاً جديداً



الشكل 12,1: يصور الشكل أسداً يقتل تنيناً يمثل النفس الدنيا، وصاحب الشكل هو الفارسي فريد الدين عطار، ويعود تاريخ اللوحة إلى عام 1211 هـ. (اللوحة من متحف فور فولكر كوند، ميونخ).

للبسملة على هيئة طائر اللقلق، اشتهر بها بعد ذلك، كما قام المولويون بعد ذلك برسم العِمّة المولوية الشهيرة باستعمال أبيات من شعر مولانا جلال الدين الرومي، انظر (الشكل 12,3).

ومن الموضوعات الفنية التي تكررت كثيراً في لوحات الخط، استعمال حرف (الواو)، الذي يكون أحياناً على شكل مجاديف داخل قارب، انظر (الشكل 12,4)، أو رسم حرف الواو بشكل متقابل مع إضافة العينين أحياناً، انظر (الشكل 12,5)، وأحياناً أخرى على شكل آنية أنيقة[1]، وإذا ما علمنا أن القيمة العددية للحرف واو هي (6) فإن قراءة الحرفين المتقابلين قد تكون

(1) راجع أكسيل Aksel، **Turklerde Dini Resimler**، p. 111، توجد لدى أكسيل أمثلة أخرى كثيرة.



الشكل 12,2: لوحة تمثل وجهاً بشريّاً، رُسم باستعمال اسم الجلالة ومحمد وعلي والحسن والحسين، عن مخطوطة من القرن الثامن عشر، (إرنست كونيل، أعمال إسلامية).

66، وهي القيمة العددية لكلمة (الله)، وإذا جمعنا الرقمين يصبح المجموع 12، وهو عدد الأئمة المبجلين لدى الفرق الشيعية، ومن الطقوس التي تعزز التفسير الثاني طقس إعداد الحساء في يوم عاشوراء في التكية البكداشية، إذ يقوم الطاهي بإعداد الحساء، ويستعمل مغرفة كبيرة، ويقوم كل درويش بتقبيل المغرفة (التي يشبه شكلها حرف الواو)، وهو يقول «يا حسين يا إمام»، ثم يجتمع الدراويش لتلاوة التراتيل التي تمجد الحسين الشهيد، وتلعن قاتليه.

يعدّ فنّ الخط فنّاً إسلاميّاً خالصاً، كان موجّهاً بالأساس لكتابة النصوص المقدسة، وهو يختلف عن مهنة الكاتب وهي وظيفة في الديوان السلطاني أو مكاتب الوزراء، وقد كانت مهنة الخطاط مبجلة لأنها تتضمن التعامل مع النصوص المقدسة مثل القرآن والأحاديث والنصوص التراثية، حتى أن مستقيم



الشكل 12,3: لوحة خشبية من تكية مولوية تمثل أبياتاً في مدح مولانا الرومي على شكل العمامة المولوية، محفورة بالحروف التركية الذهبية. (من مجموعة خاصّة، بوسطن).



الشكل 12,4: لوحة تمثل قارباً ومجاديف مرسومة باستعمال حرف الواو المكرر من القرن التاسع عشر. (أكسيل، إسطنبول).



الشكل 12,5: لوحة تمثل حرفي الواو متقابلين ويظهر بينهما الحديث الشريف «اتقوا الواو». (أكسيل، إسطنبول، 1967).

زاد يقول في إحدى مخطوطاته: «إذا مات المؤمن وخلف وراءه مخطوطاً به علمٌ نافع، فإن هذا المخطوط سيكون حجاباً بينه وبين النار يوم القيامة، وسيجزيه الله مقاماً رفيعاً في الجنة»، وقد كان للخط العربي أهمية كبيرة لدى الكثير من المؤمنين الذين لا يعرفون القراءة والكتابة، إذ كانوا يرون أن هذه الحروف رموز الإيمان التي يسعون لتعلمها، ويمكن أن تكون مطيّتهم للخلاص في الدار الآخرة.

13. ثياب الدراويش وطقوسهم في الطريقة المولوية

نورهان أتاسي
ترجمة: م. أ. كويجلي بينار

أغلق كمال أتاتورك جميع مراكز الصوفية التركية عام (1925)، وبعد هذا القرار أخذ التراث الصوفي بالتلاشي رويداً رويداً، ساحباً معه حقبة مهمة من تاريخ الإسلام في تركيا التي بدأت مع نشوء الإمبراطورية العثمانية في أنطاليا، وغطى النسيان الكثير من الطقوس الصوفية وتقاليدها التي كانت سائدة قبل قرار الإغلاق (الشكل 13,1)[1]، والتي كانت جزءا من تراث الطرق الصوفية والمجتمع العثمانيّ.

بعد إغلاق التكايا قامت الحكومة بجمع مقتنيات الطرق الصوفية بما فيها من أعمال فنية وملابس وأدوات موسيقية، وأودعتها في مخازنها لفترة طويلة دون اهتمام يُذكر بتصنيفها وتوثيقها كأدلة تاريخية مهمة، غير أن بعض الأفراد قاموا بمحاولات فردية مهمة في الحفاظ على أجزاء من هذا التراث بجمعه وتوثيقه حسب تاريخه والتكية أو الطريقة التي يعود إليها، ومن هؤلاء المهتمّين كان الطالب الألماني ثيودور مِنزل، الذي بذل جهوداً عظيمة في الحفاظ على مجموعة مهمة من الملابس واللوحات والمقتنيات من بعض التكايا التابعة للطرق الصوفية، ونقل بعضها إلى ألمانيا، وخصّص لها متحف فولكربوند في ليبزج قسماً خاصّاً سُمّي باسم الطالب الألماني لعرض هذه المقتنيات في المتحف عام 1927.

ظهرت أول مجموعة لمقتنيات الدراويش في متاحف تركيا في المتحف

(1) هذا الفصل هو جزء من كتاب للمؤلف بعنوان «تاريخ الأزياء التركية».



الشكل 13,1: يعود تاريخ هذه الصورة إلى عام 1877، وتضمّ تسعة من دراويش المولوية، في الصف الأخير من اليسار إلى اليمين، الشخص الأول يعزف على الناي ويرتدي غطاء الرأس المولوي، ويسمى (السيك) والعباءة السوداء تسمى (حركة)، أما الشخص الثالث فيرتدي حزاماً حول عنقه للدلالة على أنه يعمل في مطبخ التكية، أما الرابع فيرتدي حزاماً حول خصره (كمر) يتدلى منه حجر ثمين معلق بسلسلة فضية. الجالسون في الصف الأمامي يرتدون (السيك) أيضاً ولكنه ملفوف بعمامة. (مجموعة دانيال ولف، نيويورك).

الإثني في أنقره، الذي تأسّس عام 1929، مع أن معظم القطع الموجودة في المتحف جُلبت في وقت لاحق بعد عام 1934، غير أن معظم هذه القطع مجهولة الأصل، ولا يوجد حولها كثير من المعلومات نظراً لنقص التوثيق عندما تمّ جمعها من أماكنها الأصلية.

لا يمكن النظر إلى الملابس التي يرتديها أعضاء الطرق الصوفية على أنها مجرد ثياب ينتقيها الفرد حسب حاجته، فهي أكثر من ذلك بكثير، ذلك أنه

يحصل عليها حسب رتبته في التكية، وتتغير حسب تدرّجه في المراتب الصوفية المختلف، وقد كانت الملابس الأساسية متشابهة إلى حد ما في جميع الطرق الصوفية مع بعض الاختلاف في طريقة تنفيذها وحياكتها، إذ تحمل التفاصيل والإضافات وكذلك الثوب رمزية خاصّة بالطريقة، تشير إلى رتبة الدرويش في التكية أو موقع عمله والمسؤوليات المناطة به.

سنتطرّق في هذا البحث إلى ملابس الطريقة المولوية كمثال على ملابس الطرق الصوفية، ذلك أن الطريقة المولوية كانت متميزة بأرديتها وأغطية الرأس الخاصّة بها، وكذلك بالحليّ والإضافات التي تصاحب الثوب.

سميت الطريقة المولوية بهذا الاسم تيمّناً بمولانا جلال الدين الرومي مؤسّس الطريقة الأول المولود عام 1207 في البلخ المعروفة اليوم بأفغانستان (انظر الخريطة 1,1)، وانتقلت عائلته إلى قونيا عندما كان في الثانية عشرة من عمره، وقد كانت المنطقة آنذاك تُعرف بمنطقة «روم»، ومن هُنا جاءت كنية مولانا بالرومي، وقد عاش الرومي طوال حياته في تلك المنطقة حتى تاريخ وفاته في السابع عشر من ديسمبر عام 1273 عن عمر يناهز السادسة والستين (انظر الشكل 13,2).

كانت قونيا في ذلك الوقت عاصمة الإمبراطورية السلجوقية ومركزاً حضاريّاً مهمّاً، تتلمذ الرومي على والده أولاً، وبعد ذلك على يد السيد (يشير هذا اللقب إلى كونه من سلالة النبي) برهان الدين الترمذي، ثمّ درس الفقه والحديث في حلب، وانتقل بعد ذلك إلى دمشق لتوسيع آفاق معرفته، وعند عودته إلى قونيا أصبح مريداً للسيد برهان الدين، ثمّ خليفة له، وبعد وفاة والده، استلم جلال الدين منصبه كمدرّس، واجتذب أعداداً كبيرة من طالبي العلم، مما ساهم في اتساع شهرته.

التقى مولانا جلال الدين الرومي عام 1244 مع شمس الدين التبريزي،



الشكل 13,2: يمثل الشكل صورة مرسومة لمولانا، مجهولة المصدر.

وهو أحد الدراويش في جماعة «الفتوات»، إحدى الجماعات التي كانت منتشرة في ذلك الوقت، وقد كان لهذا اللقاء تأثير كبير على كلا الرجلين مع أنّ علاقتهما لم تدم أكثر من ثمانية عشر شهراً، إلا أنهما كانا يقضيان وقتاً طويلاً

بصحبة بعضهما بعضاً، يتناقشان في الأفكار الصوفية، وينغمسان في أجواء الحبّ الإلهي حتى أصبح شمس مرشداً لمولانا[1]، وكانا يعتزلان أياماً وشهوراً، وينقطعان عن الدنيا وما فيها، بل حتى عن باقي الأخوة والمريدين[2]، حتى أن ذلك أثار حفيظة الكثيرين من أعضاء الجماعة التي كان ينتمي إليها شمس، الذين حاولوا إبعاده عن الرومي. ومن أجمل ما كُتِبَ حول هذه العلاقة السامية وتأثيرها على مولانا، نقتبس هذا الجزء من كتاب باكالن:

«لقد كان مولانا بحاجة إلى هذه التجربة، فقد كان مثل القنديل الجميل المليء بزيت الزيتون النقي، وقد شُذبت فتيلته وجُهزت لتضيء، ولم يكن ينقصه إلا الشرارة التي تشعل نور القنديل، وقد كان شمس هو الشرارة التي أضاءت القنديل، ولكن ما أن شعّ نور هذا القنديل بكامل بهائه حتى تحول شمس ذاته إلى فراشة تسعى إلى الاقتراب من النور لتحترق، وأصبح شمس بعد ذلك صورة عن مولانا ذاته»[3].

وفي هذه الفترة بالذات تطور السمع، وهو الرقص الصوفي الخاصّ بالطريقة المولوية، والذي يهدف إلى ربط عقل المولوي وقلبه بالخالق في علاقة عاطفية وجدانية، تؤدي إلى السمو بروحه، يقول مولانا: «ليس الرقص حركات عشوائية مثل ريشة في مهبّ الريح، بل هو تحليق القلب فوق مادية العالم، لتسمو الروح وترتفع»[4]، وقد كان طقس الرقص في بداياته يُؤدّى في أيّ

---

(1) راجع: Annemarie Schimmel، **As Through a Veil: Mystical Poetry in Islam** (New York، 1982)، pp. 84 – 85

(2) المرجع السابق.

(3) راجع محمد زكي باكالن Mehmet Zeki Pakalin، **Osmanli Tarihi Deyimleri ve Terimleri Sozlugu** (Istanbul، 1946)

(4) راجع: Talat Sait Halman، Metin And، **Mevlana Celaleddin Rumi and the Whirling Dervishes** (Istanbul، 1983)، p. 63

وقت وأيّ مكان ودون موسيقى.

بعد وفاة شمس عيّن مولانا اثنين من أتباعه خلفاء له، هما: صلاح الدين زركوب، أحد تلاميذ السيد برهان الدين، وحسام الدين حسن، وأوكل إليهما مهمة تدريس مريديه وتدريبهم، وبعد وفاة مولانا عام 1273 خلفه حسام الدين الذي كان رفيقه المفضل في حياته والمطلع على كافة الأعمال التي خلفها مولانا وأهمها المثنوية، وبعد وفاة حسام الدين عام 1284 انتقلت خلافة الطريقة إلى الشيخ كريم الدين الذي احتلّ هذا المنصب لمدة سبع سنوات، وخلفه بعد وفاته ابن مولانا سلطان وليد المتوفى عام (1312)، وهكذا بدأ تقليد منح الخلافة لأبناء مولانا وأحفاده، وظهر لقب «الشلبي» إلى الوجود، يحمله شيخ الطريقة دون غيره.

جمع سلطان وليد كلّ المريدين والتابعين لوالده تحت مظلة واحدة مكوّناً بذلك الطريقة المولوية بشكلها المعروف، فقد حدّد أوقافاً خاصّة يذهب ريعها لمدرسة والده، وأمر ببناء ضريحه، وظلت الطريقة في تطور مستمرّ حتى القرن الخامس عشر، وأخذت بالانتشار في كافة أرجاء أنطاليا، غير أن مركزها الرئيس ومرجعها ظل في قونيا، حيث السمعخانة (تكية المولوية) وضريح مولانا، وعندما تحولت السمعخانة إلى متحف عام 1927 بعد قرار إغلاق التكايا، كان قد استلم منصب «الشلبي» أي شيخ الطريقة المولوية اثنان وثلاثون شيخاً من خلفاء مولانا.

يُظهر هذا العرض المختصر لتاريخ الطريقة المولوية، أنّ هذه الطريقة لم تتخذ شكلها النهائيّ المنظم إلا بعد وفاة مولانا، كما أنّ طقوسها الدينية بما فيها الثياب الخاصّة بالتكية لم تظهر إلا بعد وفاة المؤسّس بزمن، فمولانا لم يكن يفضل إطلاق الألقاب على تابعيه لأنها تفتح باب الغرور، كما أنه لم يكن يفضل أن يتميز الدرويش بلباس معيّن للسبب نفسه، لذلك لا بدّ من افتراض

أنّ الملابس الخاصّة بالطريقة ظهرت لاحقاً، وحتى طقوس حلقات الذكر، لم تكن معروفة في حياة مولانا، والطقس الوحيد الذي كان معمولاً به عند دخول درويش جديد إلى الطريقة، هو أن يقصّ الدرويش بعض الشعر من لحيته ورأسه وحاجبيه قبل الانتساب إلى الطريقة، أما الخليفة أو شيخ الطريقة فكان يرتدي «الحركة» وهو رداء مفتوح واسع الكُمّين، انظر (الشكل 13,3)، وعند توليه المنصب يستلم الخليفة سراجاً أو شمعة كرمز لمهمة التنوير التي ستُناط به، وكانت هذه التقاليد كلها مأخوذة من طقوس الأخويات والجماعات الصوفية القديمة.[1]

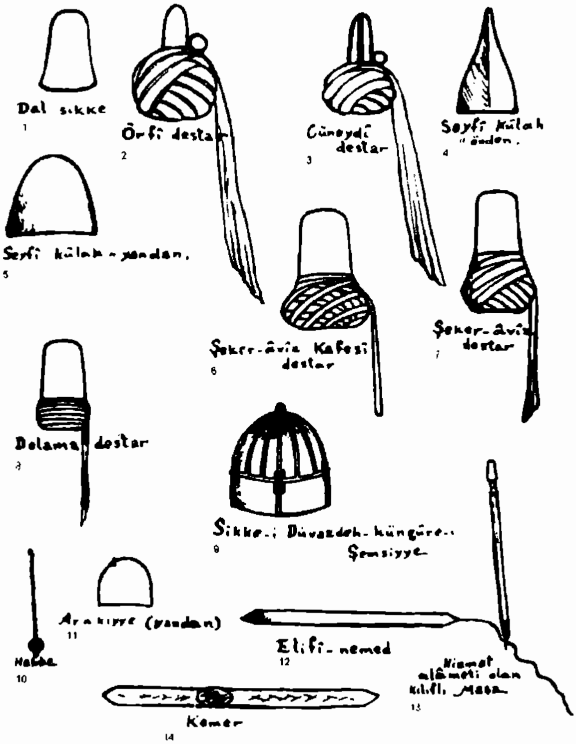
لم يتخذ مولانا في حياته لباساً خاصّاً مميّزاً، إذ لم يكن يعدّ نفسه مؤسّساً لطريقة جديدة، وكان يرتدي غطاء الرأس التقليدي المعروف في منطقة البلخ، ويلفّ حوله عمامة العلماء التقليدية، انظر (الشكل 13,4 والشكل 13,1)، بالإضافة إلى رداء العلماء التقليدي الذي تطور فيما بعد، وأصبح مفتوحاً من الأمام، وتحول إلى عباءة الصوفي السوداء التي يرتديها فوق ثيابه البيضاء، وبالنسبة لطقس حلاقة الشعر فقد بقي على حاله، إذ نجد في متحف مولانا في قونيا مخطوطاً يوضح مراحل حلاقة الشعر الأربعة فهي تبدأ أولاً بتقصير الذقن أو حلاقتها كرمز لرفض الحب الدنيوي، يليه حلق الشاربين أو تشذيبهما كرمز لرفض الذات، ثمّ تشذيب الحاجبين للتحرّر من كلّ الانتماءات والتعلقات ما عدا الحب الإلهيّ، وأخيراً حلاقة شعر الرأس للدلالة على التواضع وخدمة الآخرين.

وفي القرنين الرابع عشر والخامس عشر كان شيوخ المولوية يرتدون عمامة للرأس تسمى «الكلّة» وأحياناً يرتدون غطاء مختلفاً للرأس يسمّى تاج شمس،

(1) راجع: Abdulbaki Golpinarli، **Mevlana›dan sonar Mevlevilik** (Istanbul، 1953)، pp. 152، 426 – 38



الشكل 13,3: تظهر في الصورة الخرقة «الحركة» المولوية، كما جاءت في مخطوط محمد صادق إرزنكان أوائل القرن التاسع عشر.



الشكل 13,4: يمثل الشكل أزياء طقوسيّة للمولوية. (أ. جولنبار، إسطنبول، 1953)

1. السيكة.
2. سيكة ملفوفة بعمامة بشكل البطيخ.
3. قبّعة الجنيد.
4. قبّعة بشكل السيف (منظر جانبي).
5. قبّعة بشكل السيف (منظر أمامي).
6. سيكة ملفوفة بعمامة.
7. سيكة ملفوفة بعمامة بشكل الخس.
8. سيكة بلفة بسيطة.
9. عمامة شمسية.
10. حَبة (وهي حلية تتكون من حجر ثمين يتدلى من سلسلة فضية يُعلق على الكتف أو على الصدر).
11. عراقية (قبّعة بسيطة من الصوف)، (منظر أمامي).
12. حزام.
13. حلية يعلقها الدرويش الذي يعمل في خدمة المطبخ.
14. حزام عريض به حلية.

إذ لم يكن هناك غطاء موحد للرأس، كما يقول جولنبار في أبحاثه، التي يصف لنا فيها بعض ثياب المولوية في معرض حديثه عن الشاعر المولويّ محمد شلبي من القرن السادس عشر، فيقول:

«كان رأسه حليقاً تمثلاً بالقلندريّة، ويرتدي «الكلّة» أحياناً، والتاج الحسيني أحياناً أخرى، وهو ما يرتديه البكداشيون الذين ينحدرون من جماعة القلندرية، غير أنّ أعضاء المولوية نسبوه إلى شمس ليصبح التاج الشمسي وهو أحد أغطية الرأس التي يستعملها أعضاء المولوية»[1].

تطورت الملابس في الطريقة المولوية بحلول القرن الخامس عشر، وانحصرت في عدّة أردية محددة يستعملها أعضاء الطريقة، ويختلف قماشها وطريقة حياكتها تبعاً لرتبة الشخص المخصصة له، والمناسبة التي سيرتديها فيها، فأصبحت «الحركة» عبارة عن قفطان خارجيّ واسع وطويل، أما «التنورة» فهي ثوب من غير أكمام يغطي الجسد، ويتسع بشكل كبير من الأسفل، ويلفّ حول الخصر حزام عريض. انظر (الشكل 13,5)، وفوق التنورة يرتدي الدرويش سترة قصيرة بأكمام طويلة، انظر (الشكل 13,6)، وتسمى «السترة الحيدرية»، انظر (الشكل 13,7). أمّا أغطية الرأس فكانت بعدة أشكال أهمها «السيكة» التي عادة ما تظهر في الرسوم والصور التي تعود للمولوية، وتبدو واضحة كذلك على شواهد قبور الأولياء، انظر (الشكل 13,1)، وقد يُلفّ حولها عمامة بطرق مختلفة لتحديد أطرافها للدلالة على مرتبة الدرويش الذي يرتديها، أما الأحذية فلها أنواع وأشكال مختلفة، لعلّ أبرزها الحذاء الجلديّ الأصفر الذي تميّزت به المولوية[2].

(1) المرجع السابق، ص 113- 114

(2) أخذ وصف هذا الثوب من المرجع السابق ص 407 – 438



الشكل 13،5: التنورة، رسم من مخطوطة إرزنكان.

یا حکیم بلبه بغی آرقه سنه (محمد رسول الله) یا صبور یا شکور یا مومن
یا رب آنکنه (علی ولی الله) یا عزیز یا غفور یا فرد یا صمد
یکلرینه (مهدی امین الله) یا واحد یا احد یا کریم یا رحیم جدیرلر
تبارک الله احسن الخالقین ۰ انه علی کل شیء قدیر) یازلمشدر

(قطعه)

خرقه حضرت فخر رسله ۰ الملس چرخ اولمز بایمانه نه
یوز سوب ذیلنه تقبیل ایله ۰ قیل شفیع امه عرض بیان نه

(کسوه دسته گل)

ایشو بر نوع کسوه درویشانه در که (دسته گل) تعبیر اولنور خرقه و عبای
اولوب لکن قوللری طار و بوی کوبکه قدر در که طریقت مولویه ده
تنوره اوزرینه البس ایده لر



بوی دیزلرینه قدر اولور و آنلر دخی ایکی نوعی وار که بری طار ...

الشكل 13,6: الدسته كل (السترة)، رسم من مخطوطة إرزنكان.



الشكل 13,7: السترة الحيدرية، رسم من مخطوطة إرزنكان.

لقد ارتبط تطور الأزياء والملابس في الطريقة المولوية بتطور الرتب داخل التكية، وتتدرّج الرتب في الطريقة من المحبّ (المتعاطف مع الطريقة)، والدرويش (وهو المبتدئ في الطريقة)، والدادا (وهو أعلى مرتبة من الدرويش، والخليفة (وهو شيخ التكية)، وأخيراً الشلبي (وهو شيخ جميع المولويين)، ويقيم دائماً في قونيا، وكان الترقي من رتبة المحبّ وصولاً إلى رتبة الشيخ يستغرق زمناً طويلاً، ويتخلله عدد من الطقوس، فللانتقال من رتبة المحبّ إلى رتبة الدرويش، على المحبّ أولاً أن يتقدم إلى شيخه ويقسم أمامه قسم التوبة الصادقة، لينتقل بعد ذلك إلى مرحلة اختبار العزيمة، ويدخل في عزلة تأملية مدة ثمانية عشر يوماً، وبعد انتهاء هذه المدة يتقدم إلى شيخه بقسم الولاء، وينتقل بعدها إلى مرحلة الخدمة الجسدية للتكية مدة أربعين يوماً تحت إشراف من هم أقدم وأعلى منه مرتبة، ويقضي هذه الفترة في مطابخ التكية، حيث يتمّ إعداد الطعام اليوميّ لساكني التكية وزوّارها، و«مطبخ الشرف» أو مطبخ مولانا حيث يتمّ تدريب الدرويش المرشح على الرقص الصوفي (السمع) والطقوس (العين) والابتهالات الخاصّة بالطريقة (المِشك)، وكذلك تدريبه على قراءة شعر مولانا وحفظه، وخاصّة كتاب المثنوية، ليصبح المحبّ بعد ذلك مولويّاً كاملاً.

يتسلم المحبّ خلال المرحلة السابقة القبّعة المولوية (السيكة)، ورداء الخدمة الذي يرتديه في المطبخ وهو عبارة عن قفطان أسود اللون أو بني يصل طوله إلى الكاحل فقط، وهو أقصر قليلاً من القفطان المستعمل في طقس السمع، وهو قفطان مفتوح القبّة دون أكمام، ويُعدّ اللباسَ اليوميّ لأعضاء التكية. يستلم المحبّ كذلك قفطان «الحركة» أو الخرقة بعد أدائه قسم الولاء، وهي اللباس الذي يرتديه خارج التكية بالإضافة إلى «السيكة» وهي غطاء الرأس، أما «الحركة» الخاصّة بالطقوس فهي رداء يصل طوله للكاحلين بأكمام طويلة

مفتوحة، تصل إلى الركبتين عندما يضمّ الدرويش يديه إلى صدره، أما طقس «السمع» فله زيّ خاصّ يتسلمه المحبّ كذلك في هذه الفترة، وهو عبارة عن «التنورة»، وهي رداء أبيض طويل واسع تحته سروال ضيق، ومع أنّ المحبّ ليس مخوّلاً بعد في هذه المرحلة بممارسة طقس السمع، إلا أنه يحتاج إلى هذا الزي في التدريبات.

بالإضافة إلى ما سبق، يمنح المحبّ زوجاً من السّراويل الداخلية التي يصل طولها إلى الركبة، وتربط إلى الخصر، وقميص داخلي واسع متوسّط الطول، وسترة حيدرية تُلبَس فوقه، وفي نهاية فترة اختبار المحبّ يتمّ تنسيبه كدرويش، ويمنح حجرة خاصّة ليمارس فيها تدريباته الروحية القاسية لفترة تصل إلى مئة يوم، وهي فترة صعبة وحرجة للدرويش، لا يتخطاها إلا القليلون، ويرتدي خلالها التنورة والعراقية، وهي قبّعة صوفية مدبّبة الأطراف إلى الأعلى، فإذا نظرت إليها من الجوانب، فإنها تشبه حرف الألف باللغة العربية، لذلك سميت «بالألفية».

إذا تخطى الدرويش فترة المئة يوم ويوم يصبح درويشاً متقدّماً أو «دادا»، ومن بين هؤلاء يتمّ اختيار خلفاء الشيخ والشيخ ذاته لاحقاً، ويكون الحظ الأوفر لمن ينحدرون من نسل النبي محمد ويحملون لقب «سيد»، ومن الممكن أن يكون قرار اختيار الشيخ قراراً سياسيّاً، إذ قد يتمّ تعيين أحد الشيوخ لرئاسة تكية جديدة، وقد يكون هناك شيخان للتكية ذاتها، ولخلفاء الشيخ دورٌ روحي تنويري ودورٌ تعليمي إرشادي تجاه باقي الدراويش في التكية.

يتمّ ترفيع الدادا إلى رتبة الخليفة أو الشيخ في حفل له طقوس خاصّة تؤدّى أمام شيخ التكية ذاته، وقد يكون هناك شيوخ من تكايا أخرى أتوا لحضور المراسم. ويصطفّ الدادات أمام الشيخ بقبّعاتهم العالية الملفوفة بعمامة بيضاء، أو خضراء إذا كانوا يحملون لقب «السيد» ليقوم الشيخ بتسليم صاحب

الحظ في الترفيع صكّاً يحمل لقبه ومنصبه الجديد، وبهذه المناسبة تقام طقوس «السمع» أو الرقص الدوراني المولوي، ويرتدي الدراويش فيها التنورة الطويلة الواسعة وفوقها العباءة السوداء، وحالما يبدأ الرقص ويبدأون بالدوران ينزعون عنهم العباءة السوداء (دلالة على خلاصهم من الواقع المادي)، وتظهر أرديتهم البيضاء الفضفاضة، وما أن يسرعوا في الدوران حتى تنفرد التنورة وترتفع عن الأرض (دلالة على ارتفاع أرواحهم إلى العالم السماوي)، ويرفعون أيديهم نحو هذا العالم السامي لتندمج هذه الأرواح في مشاعر سامية ترقى بهم إلى مرتبة الصفاء الروحي، وتأخذهم إلى الوجود الإلهي.

تُعدّ «السيكة» أو القبّعة العالية من أهمّ مكملات اللباس التي ميّزت الطريقة المولوية، وقد كان يرتديها كلّ أعضاء الطريقة بغضّ النظر عن رتبتهم ومكانتهم، غير أنهم تميّزوا عن بعضهم بالعمامة التي كانت تُلفّ حول «السيكة» كما هو واضح في (الشكل 13,4)، ويحمل لون العمامة مدلولات رمزية، فاللون الأبيض هو الأساسيّ للجميع، أمّا الأخضر فهو لمن يحملون لقب «سيد»، واللون القرمزيّ الداكن مخصّص للشيخ أو الشلبي[1]، أمّا «القطب» فيرتدي قبّعة خاصّة به وحده ملفوفة بعمامة الصوفية وتسمّى «سِري إستفا»، وهي ترمز إلى وصوله إلى الحقيقة المطلقة، وكانت أفضل أنواع «السيكة» تصنع في بورصا وقونيا على أيدي حرفيين مهرة، وعندما تتسخ السيكة، تنظف وتعلق لتجفّ على عمودٍ خشبيّ للمحافظة على شكلها سليماً، وكان الدرويش يُقبل أطراف قبّعته قبل وضعها أو عند خلعها، دلالة على احترامه وتقديسه لرمز الطريقة هذا، لذلك فإن أكبر عقوبة قد تفرض على الدرويش هي منعه من ارتداء قبّعته لفترة من الزمن، ولا يستعيد هذا الحقّ إلا ضمن طقس خاصّ يتمّ في التكية، وفي النهاية ترافق «السيكة» الدرويش إلى مثواه الأخير، وتُدفن

(1) راجع: Muhittin Celal Duru، **Tarihi Simalardan Mevlevi** (Istanbul، 1952)

معه، ونجد هذه القبّعات بالإضافة لمتعلقات أخرى تخصّ الدرويش مثل حزامه أو عمامته وعباءته موجودة في ضريحه، يشرف عليها «التربة دار»، وهو الشخص المسؤول عن أمور الضريح المقدّس كتنظيفه، وتنظيف المتعلقات الموجودة داخله باستمرار، لتبقى دائماً في أبهى صورة يستجدي بركتها زوّار الضريح ومريدو الوليّ أو الدرويش المتوفى، ويعدّ منصب التربة دار، منصباً مهمّاً ومقدّساً، حتى أن «التربة دار» المسؤول عن ضريح مولانا في قونيا يعلق مفتاحاً فضيّاً في صدره يفتح به الضريح، ولا يسمح لأحد غيره بالدخول ولا حتى «الشلبي».

يبدو اهتمام المتاحف التركية بالأزياء المولوية واضحاً، إذ نجد العديد من قطع الملابس والأحذية والقبّعات منتشرة في أكبر متاحف تركيا، مثل متحف أنقره، ومتحف البلدية في إسطنبول، ومتحف الفن الإسلامي والتركي في قصر توب كابي في إسطنبول والمولوي خانة في جالاتا وغيرها، غير أننا نعتقد أن هذه الأزياء ما زالت بحاجة إلى مزيد من البحث لتقصي أصولها ورموزها والمناسبات التي كانت مخصّصة لها، وكذلك المزيد من التوثيق للفترة التاريخية التي انتشرت فيها، إذ نجد بعض الأخطاء التاريخية فيما يخصّ بعض هذه الأزياء، مثل القفطان المعروض في متحف مولانا في قونيا، وهو قفطان من الحرير الأحمر، له ياقة عالية وأكمام طويلة مُوشى بسور من القرآن وبعض الأحاديث النبوية، وتشير اللوحة الموضوعة تحته إلى أنه يعود إلى ابن مولانا سلطان وليد، غير أن الأدلة التاريخية تشير إلى غير ذلك، فتاريخ صنع القفطان يعود إلى أواخر القرن الثامن عشر، وقد صنع وزُخرف تخليداً لذكرى سلطان وليد واحتراماً له، ولم يكن أبداً من ملابسه، وهناك أمثلة أخرى في السياق نفسه[1].

(1) راجع: Halman and And، **Mevlana Celaleddin Rumi**، p. 63

14. صورة الدراويش في الآثار الفنية

نانسي مايكل رايت

لم يتبقّ لنا الكثير من الأعمال الفنية والصور التي تناولت تفاصيل حياة الدراويش اليومية بما فيها من ملابس وأدوات، إذ إن معظمها قد فُقد أو طالته يد الإهمال، فلم تعد تعكس الصورة الحقيقية لحياة هؤلاء الدراويش بما فيها من طقوس وأزياء وأدوات كانت في وقت ما جزءاً لا يتجزأ من التراث الإسلامي العثماني. وبالنظر إلى ما هو موجود الآن من لوحات وصور وأدوات مادية تعبّر عن تلك المرحلة، وسواء كانت هذه الموجودات لدى جهات رسمية من متاحف ومكتبات وغيرها أو كانت محفوظة لدى هواة المجموعات الخاصّة، فإنها ليست كافية على وجه العموم، ذلك أن جزءاً منها قد تعرّض للتلف، وينقصه الوضوح والألوان، وهناك عوامل أخرى تؤثر على القطعة الفنية أو اللوحة فتغيّر من شكلها الأصليّ، ومع ذلك فقد وجدنا بعض الصور واللوحات التي حظيت باهتمام بالغ وعناية خاصّة من مقتنيها، وهذه الصور واللوحات بالأخصّ هي التي يمكن أن نستند عليها في بحثنا هذا، لتضيء لنا بعض الجوانب الخفية أو المنسية في تلك الفترة الغنية التي عاش فيها الدراويش حين كان لهم تأثير على المجتمعات التي عاشوا فيها.

لقد وفر لنا الرّحّالة الذين زاروا إسطنبول خلال القرن التاسع عشر مجموعة لا بأس بها من صور الدراويش وأزيائهم[1]، وصوراً للتكايا التي عاشوا

(1) لقد أعلن اختراع آلات التصوير عام 1839 في كلٍّ من لندن وباريس، وبعد ذلك تهافت المصوّرون على الإمبراطوريّة العثمانية وعلى إسطنبول بالتحديد، وقد كان يقطن إسطنبول حوالي 69 مصوّراً فوتوغرافيّاً حسب السجل التجاري في إسطنبول ما بين عامي 1887 – 1914، (William Allen، «Sixty-five Istanbul Photographers، 1887 -1914،» in **Shadow and Substance**: **Essays**

فيها، بالإضافة إلى العديد من الصور المأخوذة لمدينة إسطنبول وأهمّ المناطق فيها، وهي المدينة التي كانت تخطف ألباب الرّحالة الغربيين، الذين أخذوا بمساجدها وتكاياها ومناخها، أي كلّ ما هو غريب وغير مألوف بالنسبة لهم، أما اللوحات فقد كان لها نصيب كبير من اهتمام بعض الرّحالة الذين كانوا يملكون الذائقة الفنية، ويحرّكهم الفضول نحو الشرق بسحره وغموضه، ومن المواضيع الفنية التي ألهمت ريشة الفنانين الأوروبيين موضوع الدراويش وما يحيط بطقوسهم وحياتهم من رموز وإيحاءات، ولم يقتصر هذا الاهتمام على الأوروبيين فحسب بل شاركهم فيه منذ القرن التاسع عشر الفنانون الأتراك، الذين أخذوا يستعيرون الأساليب الغربية في الرسم، واستعمال القماش والألوان الزيتية وطرق التظليل، وتطرّقوا إلى عدّة مواضيع في لوحاتهم تتعلق بالطبيعة والمباني ومشاهد من الحياة اليومية، وكان الدراويش أحد هذه المواضيع.

وربما تتشابه المواضيع السابقة في خصائصها الفنية، إلا أن اللوحات التي اتخذت من الدراويش موضوعاً لها، كانت مختلفة بعض الشيء، إذ نجد اهتماماً خاصّاً بتفاصيل الأزياء، ونشاطات الدراويش التي تظهر في اللوحات، وكذلك المواقع التي رُسمت فيها اللوحات، ويحدّد كلّ ما سبق القيمة التاريخية التوثيقية للوحة، بالإضافة للمدة التي قضاها الفنان في إسطنبول لرسم اللوحة ومدى اتصاله بالدراويش واطلاعه على طقوسهم[1].

لقد كانت معظم اللوحات والصور المتعلقة بالدراويش موجهة بالأساس للجمهور الأوروبي، سواء كانوا من محبّي أدب الرحلات عموماً، أو من زوّار

in the History of Photography، ed. Kathleen Collins [Bloomfield Hills، Mich.، 1990])

(1) يعكس هذا الوصف مفهوم الكتاب والفنانين، أو توقعات المشاهدين، وهي الصورة التي كانت موجودة لدى الأوروبيين عن إسطنبول في القرن التاسع عشر، وللمزيد حول الموضوع، راجع: «Looking at the Past: Nineteenth-Century Images of Constantinople as Historical Documents،» in **Expedition** 32، no. 1 (1990): 24 - 32

إسطنبول الذين كانوا يبحثون عن تذكارات يعودون بها إلى بلادهم، وكانت صور الدراويش تمثل كنزاً للزائر الذي يريد أن يصطحب معه جزءاً من إسطنبول، يحتفظ به في بيته ويعرضه أمام زائريه، ومع ازدياد أعداد الزوّار الغربيين لمدينة إسطنبول، ازداد عدد المصوّرين والفنانين الذين يقومون برسم هذه اللوحات في المدينة [1]، ومن بين الموضوعات التي كانت مفضلة لدى الفنانين والسياح على حدّ سواء، الرقص الدوراني للطريقة المولوية، انظر (الشكل 14,1)، ومع أن دراويش المولوية لم يكونوا الأكثر عدداً بين دراويش الصوفية في إسطنبول، إلا أنهم كانوا موضوعاً لأغلب اللوحات التي رسمت للدراويش، إذ اجتذبت طقوسهم في الرقص اهتمام المصوّرين والرسامين، كما نجد في صور غلوم برغرن، أشهر مصوّري القرن التاسع عشر في إسطنبول، انظر (الشكل 14,1)، ومع أن الصورة في هذا الشكل قد أخذت في استوديو خاصّ بالتصوير وليس في التكية، إلا أن وضعية الدراويش تشبه تلك الوضعية التي يتخذونها وهم يرقصون، فالأيدي مرفوعة، وعازف الناي يعزف، وأحدهم يجلس على الأرض وأمامه كتاب مفتوح، ويرتدي الجميع ثياب الطقوس المولوية كالعباءة الطويلة والتنورة التي تستعمل للرقص، والسترة القصيرة والحزام، بالإضافة إلى قبعات المولوية المميزة.

هناك أيضاً صور أخرى لرجال الطريقة المولوية وشيوخها، انظر (الشكل 14,2)، إذ كان الفنان يلتقط هذا النوع من الصور بناء على طلب الشيخ ذاته أو التكية عموماً لتعليقها داخل التكية، أو قد يطلبها أحد التابعين للطريقة، ففي (الشكل 14,2) نجد أحد الشيوخ يجلس منفرداً على دكة مرتفعة، وهو يرتدي «الحركة» والقبّعة المولوية الخاصّة بالشيخ دون أية إضافات، أما (الشكل

(1) بدأت خدمات النقل البحري بالسفن التجارية بين أوروبا وإسطنبول عام 1830، مما ساهم في زيادة الاتصال التجاري والدبلوماسي، وبالتالي زيادة أعداد الزوّار الأوروبيين لإسطنبول خلال القرن التاسع عشر.



الشكل 14,1: يبدو في الشكل خمسة من الدراويش في أوضاع مختلفة، اثنان في وضعية الرقص الدوراني، وواحد يعزف الناي، بينما الرابع يراقب، والخامس يجلس على الأرض أمام كتاب مفتوح. الصورة للمصوّر ج. بيرجرين (1880)، (من المجموعة الخاصّة لكلاوس كريسر).

14,3) الذي يمثل صورة لأحد شيوخ البكداشية، فيظهر فيه الشيخ بكامل زيه الطقوسي الأبيض رمز العفة والطهارة، ويضع فوق رأسه تاج الشرف (القبّعة الخاصّة بالبكداشية)، كما يرتدي حول عنقه شعار التسليم، ويلتف بحزام عريض يحوي عدّة أدوات حول خصره، وتتدلى من الحزام حقيبة حُفر عليها اسم (عليّ) مرتين، ورسم للسيف المقدس (ذو الفقار)، سيف الإمام عليّ، وفي الطرف الآخر من الحزام نجد حجراً له اثنتا عشرة زاوية، ويظهر الشيخ في الصورة حاملاً فأسه في يده اليمنى، ومثلها مثل سابقتها، فإن الفنان ربما التقط هذه الصورة بناء على طلب شخصي من الشيخ أو أحد تابعيه لتعلق في



الشكل 14,2: يظهر في الصورة أحد شيوخ المولوية، بورصا، ويبقى اسم المصوّر وتاريخ التقاط الصورة مجهولاً. (من مجموعة نورهان أتاسي).



الشكل 14,3: يظهر في الصورة أحد شيوخ البكداشية، ويبقى اسم المصوّر وتاريخ التقاط الصورة مجهولاً. (من مجموعة كلاوس كريسر).



الشكل 14,4: يظهر في الصورة اثنان من باباوات البكداشية، ويبقى اسم المصوّر وتاريخ التقاط الصورة مجهولاً. (من مجموعة كلاوس كريسر).

التكية البكداشية تخليداً لذكرى هذا الشيخ فيما بعد، أو لتكون نموذجاً للزي البكداشيّ عموماً.



الشكل 14,5: يظهر في الصورة مجموعة من دراويش البكداشية، كيرشير (1924)، ويبقى اسم المصوّر مجهولاً. (من مجموعة ريفستال، معهد الفنون، جامعة نيويورك، نيويورك).

تظهر الأزياء البكداشية في عدّة صور أخرى مثل الصورة في (الشكل 14,4)، إذ يظهر شيخان من شيوخ البكداشية خارج التكية، ويرتدي كلاهما التاج البكداشي (غطاء الرأس) والحركة القصيرة نسبيّاً، بالإضافة إلى الحزام العريض[1]، وهنا يجلس الدرويش المرشد على مقعد بينما يقف مريده في حالة انتباه واحترام. ومن الصور المثيرة للاهتمام (الشكل 14,5) صورة تجمع عدداً من دراويش البكداشية في تكيتهم الأم في كيرشير (راجع الخريطة 4,1)، يظهر فيها حوالي تسعة عشر درويشاً يقفون أمام جدار التكية، ويرتدون أزياء مختلفة تبعاً لمرتبتهم وأقدميتهم في التكية، إذ يرتدي الأعلى مرتبة والأقدم في الالتحاق بالتكية التاجَ البكداشي الأبيض، ويلفّ حول قاعدته عمامة من

(1) يحمل كلّ جزء من اللباس البكداشي نوعاً من الرموز الدينية، مثل الحزام الذي يرتدونه أو الحركة والتاج البكداشي، وللمزيد حول هذه الرموز، راجع: John Kingsley Birge، **The Bektashi Order of Dervishes** (London، 1937)

القماش الخفيف، أما الأقل مرتبة فيرتدون فوق سراويلهم قفاطين أو عباءات، أما الأحدث سنّاً فيرتدون الملابس العادية بالإضافة إلى التاج الأسود (غطاء الرأس) الذي يشير إلى أنهم ينتمون إلى الطريقة البكداشية.

يظهر في مقدمة الصورة شيخ كبير يجلس على كرسيّ بينما يحيط به معظم الشيوخ الآخرين، ولا بدّ أن هذا التجمع كان في مناسبة مهمة في التكية مثل قدوم أحد الباباوات من منطقة إلى أخرى، إذ يتجمّع الدراويش للاحتفال به، غير أننا لا نعلم مناسبة هذه الصورة على وجه التحديد، ولكننا نعلم أنها التقطت عام 192، وهكذا فإن هذه الصورة قد تكون شاهدة على آخر احتفالات دراويش البكداشية في تكيتهم قبل أن يسري قرار إغلاق جميع التكايا في تركيا في العام نفسه، إثر قيام الجمهورية التركية.

هناك لوحة أخرى يظهر فيها أحد طقوس الصوفية (الشكل 14,6)[1]، وهو طقس الرقص الدائري للطريقة المولوية، ويشير النص الموجود أسفل اللوحة إلى أن هذا الطقس كان برعاية عبد الحميد الثاني، رئيس التوحيد خانة في قونيا، وعبد الواحد شلبي أفندي هو الذي أمر بإقامة هذا الطقس في الرابع والعشرين من يوليو عام 1888، غير أن النص يغفل مع الأسف اسم الفنان الذي رسم هذه اللوحة.

وفي هذه اللوحة رسم لنا الفنان أداء فنيّاً يمثل طقس السمع في جالاتا مولوي خانة، وكمشاهدين للوحة نطلّ على القاعة من الأعلى لنشاهد في الأسفل (محفل المطربين) أي غرفة الموسيقيين، ويحدد المشهد ستائر برتقالية اللون ذات أهداب مذهبة، وتظهر في اللوحة أبواب غرفة الموسيقيين المخصّصة للدخول والخروج، كما تظهر قاعة الرقص بوضوح مبرزة الأرضية ذات المستويات مختلفة

(1) تظهر هذه اللوحة في العديد من الكتب المنشورة، مثل: Abdulbaki Golpinarli، **Mevlana›dan sonar Mevlevilik** (Istanbul، 1953) and Sahabettin Uzluk، **Mevlevilikte Resim Resimde Mevleviler** (Ankara، 1957)



الشكل 14,6: الرقص الدائري المولوي، أحد طقوس المولوية، ويؤدى في المولوي خانة في جالاتا، بيرا، 1888/7/24، ويبقى اسم الفنان مجهولاً (من مجموعة خاصّة).

الارتفاع والمنبر والأعمدة، وقد استطاع الفنان إظهار أربع وستين شخصية في لوحته، كلها تقريباً في مواجهة المشاهد الناظر إلى اللوحة، وقد اهتمّ بتفاصيل ملابس هذه الشخصيات مظهراً مكانتها وترتيبها في الطريقة بدقة متناهية، ويمكن لنا أن نرى الشلبي عبد الواحد أفندي وهو من أمر بإقامة هذا الطقس يقف في مواجهة المشاهد مباشرة يرتدي «الحركة» أو القفطان الأزرق، ويلفّ عمامة حول قبّعته، ويبدو حجمه أكبر من الشخصيات الموجودة في اللوحة، ويظهر على يمينه اثنان من شيوخ المولوية، أما في مركز اللوحة فيظهر خمسة من شيوخ المولوية من تكايا أخرى، ويدور حول القاعة عدد من الدراويش في رقصتهم الدائرية وهم يرتدون اللباس نفسه، وهو التنورة والسترة القصيرة والقبّعة العالية لكن بألوان مختلفة، وهناك دراويش آخرون يقفون على جانبي القاعة يشاهدون العرض، ويظهر في اللوحة كذلك حاجي وسيم باشا واقفاً في الجهة اليمنى في قاعة الموسيقيين يشاهد العرض ويرتدي معطفاً كحليّاً وسروالاً أوروبيّاً وطربوشاً عثمانيّاً، وفي القاعة ذاتها شخصيّتان أخريان ليستا من دراويش التكية المولوية، وذلك واضح من زيّهما، أحدهما يرتدي ملابس أوروبية وطربوشاً، أما الثاني فهو على ما يبدو شخصية دينية رسمية، إذ يرتدي عباءة وعمامة يرتديها رجال الدين الرسميون في الدولة[1]. ويظهر في اللوحة كذلك عدد آخر من رجالات الدولة المدعوين لمتابعة الحفل، والذين يرتدون ملابس متشابهة، ومنهم حسب ما هو مذكور في توثيق اللوحة برسوي علي رضا وإسماعيل بيه مساعد وزير البحرية.

لقد اهتمّ الفنان بإظهار كل التفاصيل الدقيقة المتعلقة بتصميم القاعة وملابس الموجودين من راقصين وحضور، ودراويش وغيرهم لتكون اللوحة

(1) تمّ تعميم هذا الزي العثماني على جميع رجالات الدولة ما عدا رجال الدين على يد السلطان محمود الثاني عام 1828 في إطار حركة الإصلاح التي كان يقوم بها.

تحفة توثيقية لهذا الطقس المهم في الطريقة المولوية في إسطنبول، كما أنها تبرز حالة الوئام التي كانت تتسم بها علاقة المولوية والسلطة في تلك الفترة، ويظهر ذلك جليّاً من خلال دعوة هذا العدد الكبير من رجالات الدولة لحضور هذا الطقس الخاصّ، ولكم تمنينا أن تكون لدينا المزيد من المعلومات حول ظروف رسم هذه اللوحة ومن أمر برسمها، وما الهدف من رسمها، وهل كانت ستعلق في التكية المولوية، أم في أحد قصور السلاطين مثلاً، ومع ذلك تبقى هذه اللوحة من أجمل الآثار المتبقية التي احتفظت بشكلها لتكون شاهداً ملموساً على تلك الفترة من التاريخ.

سنتعرّض الآن لمجموعة أخيرة من صور الدراويش يمثلها (الشكل 14,7) وتجسّد هذه المجموعة صورة مختلفة تماماً للدراويش في إسطنبول، إذ تمّ تصويرهم في الأعمال المصورة التي تركها أماديو بريزيوسي (1816– 1882) على أنهم مجموعة من المتسولين المتجولين[1]. وقد ولد بريزيوسي لعائلة مالطية، واستقرّ في إسطنبول في عام 1840 ليتابع شغفه بالفن، وهناك تزوج بسيدة يونانية، ولم تلبث أعماله أن أصبحت معروفة جدّاً لدى المجتمع الأوروبي في إسطنبول، وظهر له كتاب يضمّ مجموعة من الصور الفوتوغرافية التي التقطها بعنوان «إسطنبول: نماذج من الحياة الشرقية»، وتمّ طبعه في باريس عام 1858، وأعيد طبعه من جديد ثلاث مرات عام 1861، 1863، 1883، وقد حوى الكتاب ثماني وعشرين لوحة تصويرية تمثل الحياة والناس في إسطنبول كما رآها السياح الأوروبيون، وقد حملت هذه الصور عناوين باللغة الفرنسية في جدول المحتويات الذي جاء في آخر الكتاب، كما غلبت على هذه الصور الإضاءة الخافتة والألوان الباهتة، وأضاف المصور على المجموعة لمحة رومانسية

(1) كان ب. هـ. مور يقتني هذا الكتاب عام 1866 في باريس، ثمّ اشترته مكتبة فان بلت في جامعة بنسلفانيا عام 1889، ليصبح ضمن مقتنياتها.



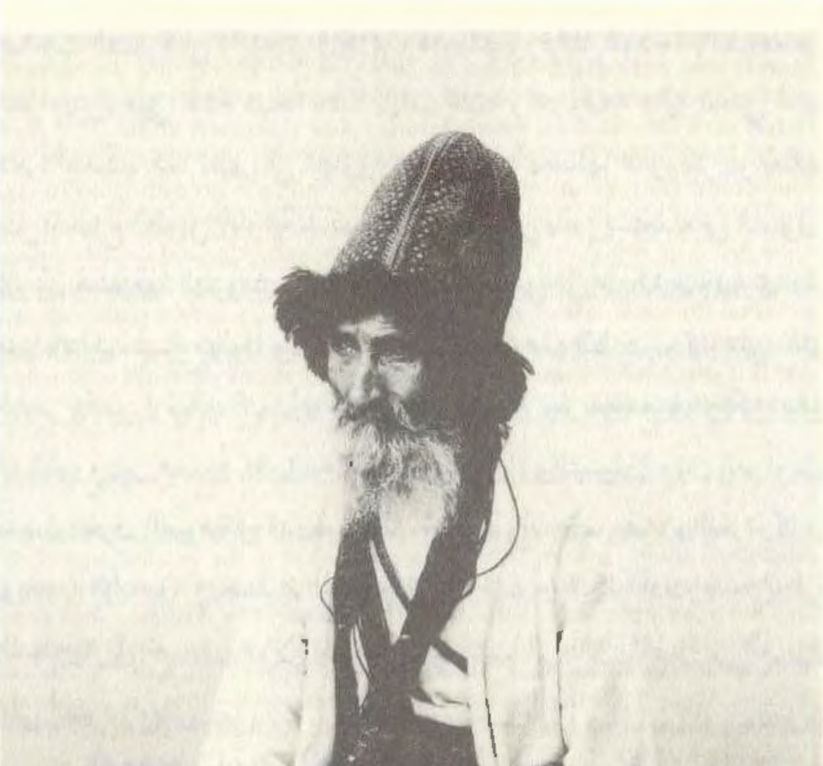
الشكل 14,7: «الدراويش المتسولون» صورة لأماديو بريزيوسي من كتابه «إسطنبول ذكريات شرقية» (إسطنبول، 1865)، من جامعة بنسلفانيا - مكتبة فان بلت.

باختياره زوايا محدّدة يظهر فيها تناقض الضوء والظلال في شوارع إسطنبول الضيقة ومبانيها العتيقة المزخرفة.

وعلى الرغم من جنوح بريزيوسي نحو الرومانسية المفرطة في أعماله، إلا أنه كان يعشق التفاصيل الدقيقة، فلم يتوان أبداً عن إظهار تفاصيل الملابس والشعر والأدوات المستعملة مهما كانت صغيرة أو غير ظاهرة في المشهد، وحاول أيضاً إبراز زخارف المباني القائمة في إسطنبول آنذاك، من ثقوب المشربيات المعلقة إلى أطر النوافذ والأبواب الخشبية التي كانت سائدة في ذلك الوقت، كما نرى في الصورة (الشكل 14,7)، إذ يُصور بريزيوسي شيخاً ضريراً يقوده رفيق أصغر سنّاً، يرتديان أثواباً رثة وقبّعات عالية قديمة، كما يضع الشيخ جلد حيوان على كتفه الأيمن ويتعكز على عكاز، بينما يحمل رفيقه (الكشكول) وهو الوعاء الذي يحمله الدرويش للتسول فيضع الناس فيه ما يجودون به، ويظهر في خلفية الصورة مبنى قديم تبدو تفاصيله الزخرفية واضحة، كما يبدو لنا هيكل شخص يلتفّ بعباءة لكنه غير واضح المعالم، وهكذا يحتلّ الدرويشان مقدمة الصورة مشكلين الموضوع الأساسي لها.

يقدم لنا بريزيوسي الدراويش في صوره على أنهم مجموعة من المتسولين المتجولين شعورهم طويلة ولحاهم مطلقة وملابسهم رثة، وهذه هي الصورة التي كانت شائعة عن الدراويش في القرن التاسع عشر، بالنسبة للسياح الأوروبيين على الأقل، وقد غذاها المصورون والرحالة الذين كانوا يقيمون في إسطنبول لفترات محددة، إذ يعودون بعدها إلى بلادهم بانطباعات مختلفة عن هذه المدينة الشرقية الساحرة. ومن المصورين الآخرين الذين يشتركون مع بريزيوسي في نقل هذا الانطباع عن الدراويش المصور جيلوم بيرجرين[1]

(1) افتتح بيرجرين استوديو للتصوير الفوتوغرافي في إسطنبول بعد وصوله من السويد عام 1866، وقد بقي يعمل في المدينة حتى وفاته عام 1920، وقد صدر عن حياته وأعماله كتاب، بعنوان:
Photographic Views of the Bosphorus and Constantinople، Stockholm in 1984



الشكل 14,8: صورة الدرويش، تاريخ الصورة غير معروف، الصورة بعدسة بيرجرين (من مجموعة كلاوس كريسر).

صاحب الصورة في (الشكل 14,8)، وهذه الصورة تمثل نموذجاً لانطباعه عن الدراويش، فهي تقدم شيخاً مسنّاً بثياب قديمة رثة، وقبعة عالية تخفي تحتها شعراً أشعثَ، كما تظهر في الصورة عدة أدوات يحملها الدرويش أو يعلقها مثل المسباح الطويل[1]، والكشكول الذي يعلقه في يده ويستعمله في التسول، غير أن هيئة هذا الدرويش وزيه لا تشي بأنه ينتمي إلى طريقة صوفية محددة، فهو بالتأكيد ليس مولوياً ولا بكداشيّاً، ذلك أن هذه الطرق تؤكد على حلق الشعر وليس إرساله، كما أن ملابسه غير محددة بطريقة معينة، ولكن يبدو أن الأوروبيين عموماً كانوا يخلطون بين الفقراء والمتسولين وبين الدراويش أعضاء الفرق الصوفية، وقد يعود هذا الخلط إلى أن بعض هؤلاء الفقراء كانوا يرددون الأدعية، ويحملون المسابح في تجوالهم، وهكذا أدت هذه النظرة السطحية إلى تصنيف هؤلاء المتسولين في كتب الرحالة والمصورين الغربيين على أنهم دراويش.

وفي النهاية لا بدّ أن نذكر أن معظم الصور التي تعرضنا لها في هذا البحث ترتبط بفكرة الاستشراق التي تعرض لها إدوارد سعيد بالتفصيل في كتابه الذي يحمل العنوان ذاته، ومع أن معظم الرحالة والمصورين الذين اتصلوا بالشرق في القرن التاسع عشر كانوا يعملون تحت تأثير أفكار نمطية حول الشرق الأوسط، إلا أننا لا يمكن أن نستبعد كليّاً ثمرة أعمالهم وصورهم بحجة أنها لم تكن موضوعية، بل علينا أن نضع هذه الكتب والصور واللوحات على طاولة البحث والتشريح للاستفادة منها لنعرف المزيد عن معالم تلك الفترة التاريخية المهمة والمميزة في التاريخ العثماني والإسلامي.

(1) كان المصورون يحتفظون في استديوهاتهم بعدد من الأدوات والملابس التي يستعملها الدراويش، ويمكن لأيّ شخص أن يلتقط صورة تذكارية وهو يحمل الكشكول أو المسباح، أو يرتدي عباءة مثلاً.

15. شواهد قبور الدراويش

هانس بيتر لوكير

يحرم الإسلام السني التقليدي زخرفة القبور والمبالغة في إظهار بنائها، أو حتى إظهارها فوق سطح الأرض، فقد كانت جثة المتوفى تُدفن عميقاً تحت التراب، ثمّ يُغطى القبر بمجموعة من الصخور للحؤول دون عبث الحيوانات الضارية به، غير أنّ هذه التعاليم والتقاليد تغيرت مع التوسّع الإسلاميّ واتصال المسلمين بحضارات أخرى وتقاليد مختلفة، فقد كان المسلمون المصريون يحددون قبور موتاهم بشواهد حجرية تُقطع من الجبال بعد القرن الأول الهجريّ، وتُظهر مقابر أسوان قبوراً مبنية من الصخر الصلد في تلك الفترة، ما بين عامي 721- 870 م [1]، بينما تحول بناء القبور وشواهدها إلى فن قائم بحدّ ذاته، له قواعده وأصوله الفنية في الجزء الشرقي من العالم الإسلاميّ وخاصّة في أنطاليا[2].

تمثل شواهد القبور العثمانية التأثير القوي للحضارات والثقافات السابقة للإسلام على الثقافة الإسلامية، ومن أوضح الأمثلة على هذا التأثير حفر نموذج لعمامة الشخص المدفون أو قبعته على شاهد قبره، (الشكل 15,1)، وهو تقليد غريب على الثقافة الإسلامية ربما يعود إلى القبائل التركمانية الأولى، وقد بدأ هذا التقليد في القرن السادس عشر، وذلك بحفر أشكال مختلفة من العمائم والقبعات على شواهد القبور للدلالة على انتماء الشخص لمجموعة دينية أو مهنية محددة، أو للدلالة على المرتبة الاجتماعية لهذا الشخص في المجتمع

(1) راجع: Abd ar-Rahman M. Abd al-Tawab، **Steles islamiques de la necropole d›Assouan**، vol. 1 (nos. 1 - 150)، ed. Solange Ory (Cairo، 1977)

(2) راجع: Beyhan Karamagarali، **Ahalat Mezartaslari** (Ankara، 1972)



الشكل 15,1: مقبرة المولوي خانة في جالاتا، بيرا (الصورة بعدسة رنيه شيلي).



الشكل 15,2: أشكال القبعات وأغطية الرأس قبل العام 1924، منها أغطية تمثل الطرق الصوفية وأغطية أخرى لرجال الحكومة والإداريين، وكذلك أغطية للعامة. يظهر في السطر الأول من اليسار إلى اليمين أغطية تعود إلى الطريقة البكداشية والبيرمية والنقشبندية ثمّ المولوية ثمّ الجلشنية، أما الغطاء السابع فهو طربوش للعامة. بالنسبة للسطر الثاني، فتعود أغطية الرأس الثلاثة الأولى من اليسار إلى اليمين إلى الطريقة البكداشية ثمّ السنبلية ثمّ القادرية، ويليها طربوش عليه عمامة، ثمّ ثلاثة أغطية أخرى تمثل الطريقة القادرية، والسنانية، والخلوتية. (الصورة بعدسة نورهان أتاسي).

العثماني، ومن أهمّ هذه المجموعات وأكثرها تميّزاً جماعة الدراويش، فقد بدأت شواهد القبور الخاصّة بالدراويش والطرق الصوفية المختلفة بالظهور بشكل واسع مع بدايات القرن الثامن عشر لافتة النظر إلى تزايد أعداد الطرق الصوفية الجديدة، وتزايد عدد الفروع المنشقة عن الطرق القديمة الموجودة أصلاً، (الشكل 15,2).

يرتدي شيوخ الطرق الصوفية أغطية خاصّة للرأس تسمّى بالتركية (التاج)، ويسميها المولويون (السيكة)، أما (السارك) فهو العمامة التي تُلفّ حول التاج أو السيكة للدلالة على مرتبة الدرويش في طريقته، أما(الجول) فهو طريقة خاصّة للف العمامة على شكل وردة للدلالة على طريقة معينة، وقد حفر الصوفيون كلّ أشكال أغطية الرأس السابقة على شواهد القبور[1]، حتى أنهم لونوا (السارك) على شاهد القبر بألوانه الرمزية الأصلية، ولكن هذه الألوان بهتت مع مرور الزمن، بينما بقي شكل (السارك) ثابتاً، وبالنسبة للتاج فقد كان يحفر على الشاهد كبروز خفيف يلحق بالشاهد (الشكل 15,3– 15,4)، وأحياناً كان يتمّ حفر اسم الدرويش سواء كان رجلاً أو امرأة والطريقة التي ينتمي إليها، وكذلك اسم شيخه على شاهد القبر دون الحاجة لإضافة غطاء الرأس (الشكل 15,7)، وفي حالات أخرى كانت رتبة الدرويش تنقش على شاهد قبره سواء كان درويشاً أو شيخاً أو بابا، وهكذا أصبح من الممكن تمييز شواهد قبور الدراويش بإحدى الخصائص التالية: استعمال لقب درويش أو شيخ، وغيرها من الألقاب الصوفية التي تدلّ على مرتبة معينة في التكية، أو وجود نقش لاسم التكية أو الطريقة التي كان ينتمي إليها المتوفى صاحب القبر، أو وجود مجسّم لتاج الطريقة أعلى الشاهد أو حتى بارزاً ضمن إطار الشاهد.

(1) راجع: Theodor Menzel، «Beitrage zur Kenntnis des Derwisch-tag،» in **Festschrift fur Georg Jacob zum siebzigsten Geburtstag** (Leipzig، 1932)، p. 191



الشكل 15,3: العمامة القادرية محفورة على شاهد أحد القبور في التكية القادرية، توفن. (الصورة بعدسة ريموند ليفشيز).

إن النماذج الأولى لشواهد قبور الدراويش تشبه من حيث الشكل والزخرفة شواهد القبور الأخرى في إسطنبول سواء كانت تخص العامّة أو الخاصّة في المجتمع، دون خصوصية تذكر أو تميّز واضح، وإذا نظرنا إلى أقدم شواهد قبور الدراويش في إسطنبول، وهو قبر الدرويش محمد المتوفى عام 1513، الموجود على سفح جبل بجانب مدينة يوب[1]، سنجد أنه عبارة عن شاهد مربع من الحجر بسمك 17 سم وارتفاع 64 سم، تتربع فوقه عِمّة حجرية مستديرة بارتفاع 30 سم، وهو بذلك يشبه معظم الشواهد الحجرية التي بنيت في تلك الفترة سواء كانت لقبور الدراويش أو لغيرهم من سكان إسطنبول.

بدأت قبور الدراويش تتميز عن غيرها في القرن السابع عشر، وذلك بحفر

(1) راجع: F. Ismail Ayanoglu، «Fatih devri ricali mezar taslari ve kitabeleri،» **Vakiflar Dergisi** 4 (1958): 107



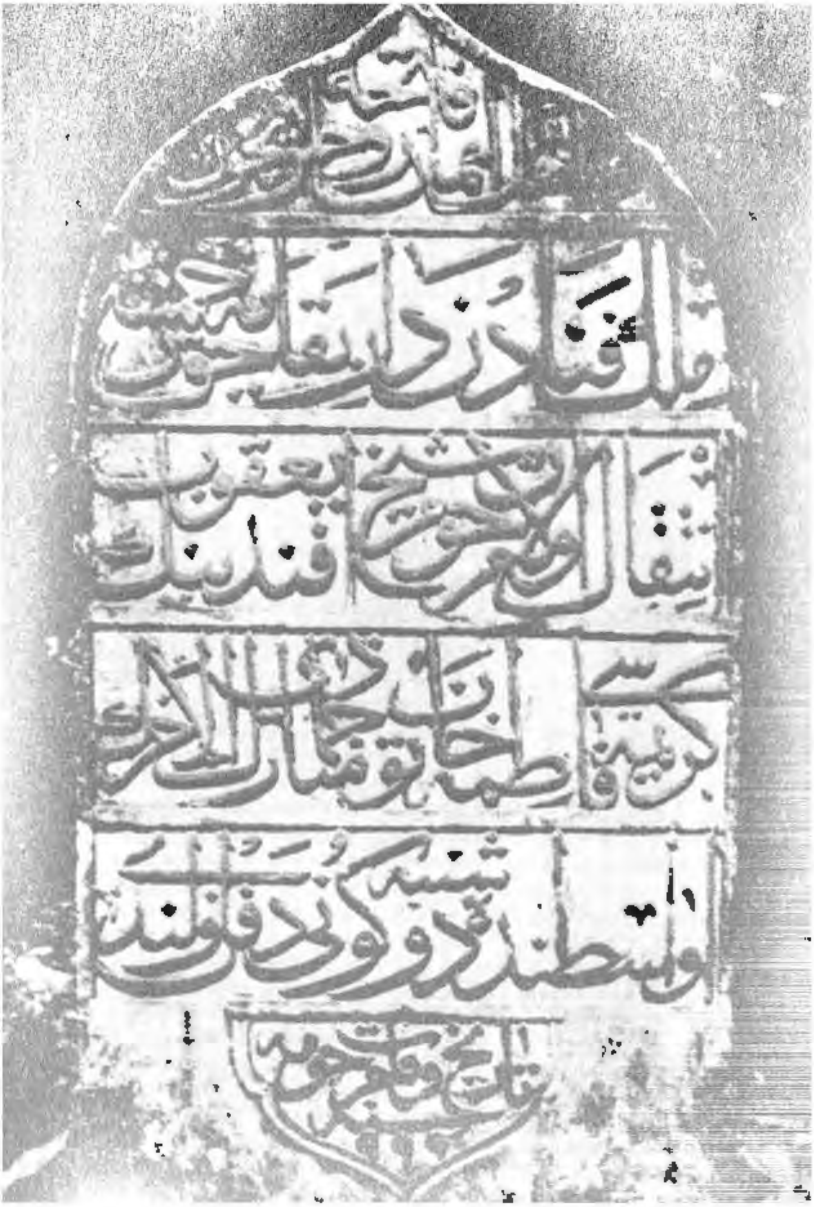
الشكل 15,4: مجسم للسيكة والسارك الملفوف حولها. (الصورة بعدسة رايموند ليفشيز).



الشكل 15,5: شاهد قبر فاطمة باشي المتوفاة عام 1778، وهي ابنة أحد الشيوخ ووالدة الشيخ السنبلي، ويظهر رمز طريقتها محفوراً أعلى الشاهد وهو (الجول) على شكل الزهرة. (الصورة بعدسة رينيه شيلي).



الشكل 15,6: شاهد قبر لأحد أفراد الطريقة العشاقية، ويظهر تاج الطريقة محفوراً أعلى الشاهد. (الصورة بعدسة رينيه شيلي).



اسم الطريقة التي ينتمي إليها الدرويش على شاهد قبره، وقد بقي هذا التقليد مستمرّاً حتى صدور قرار إيقاف عمل الطرق الصوفية وإغلاق التكايا، أما اسم الطريقة فقد كان يُنقش بعد اسم الشيخ مثل «الشيخ حسين الخلوتي»، وأحياناً يسبق اسم الطريقة اسم الدرويش المدفون، مثل «الطريقة النقشبندية – الشيخ مصطفى النقشبندي»، وقد نجد أيضاً إحدى الطريقتين السابقتين للتعريف بصاحب الطريقة، بالإضافة إلى مجسم للتاج على الشاهد، إذ يرمز التاج للطريقة، ورتبة الشيخ أو الدرويش المدفون في تكيته، ولم يكن حفر التاج على شاهد القبر مقصوراً على الرجال من الدراويش، بل حصلت بعض النساء على هذا التكريم أيضاً وإن كان بصورة أقلّ (الشكل 15,8)، أما المحبون (المتعاطفون مع الطريقة من غير الأعضاء) فلم يحظوا بتاج الطريقة على شواهد قبورهم، بل اقتصر الشاهد على زخرفة بسيطة وصيغة خاصّة مكتوبة، تشير إلى علاقة هذا المحبّ بالطريقة، بينما كان يُحفر مجسم التاج الذي يعود للمريد (وهو الدرويش المنضمّ إلى الطريقة فعلاً ويتبع شيخاً محدداً) على شاهد قبره.

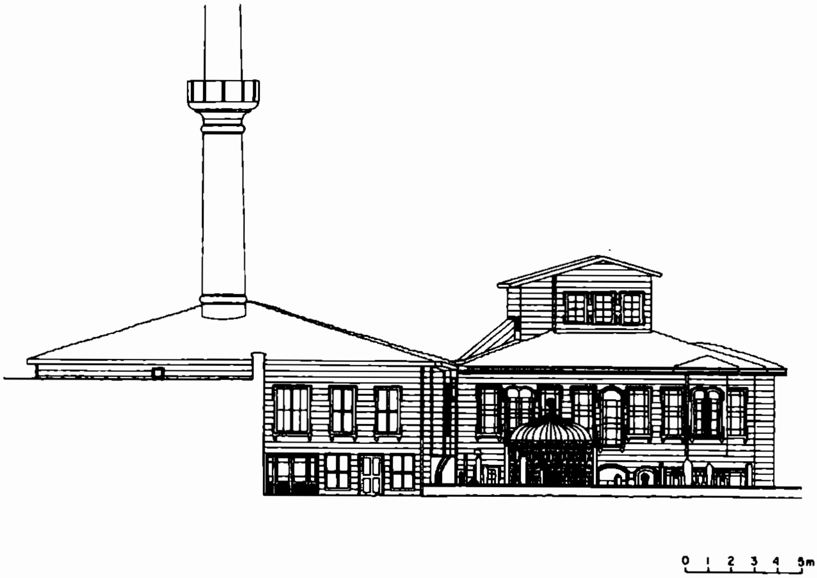
لا تزال قبور الدراويش بشواهدها المميزة منتشرة في أنحاء إسطنبول، تقاوم عوامل الزمن وتتحدى الإهمال، فتجدها بجانب المدافن الكبرى في يوب وقاسم باشا وكراجا أحمد، وهناك حوالي ثلاثمئة إلى أربعمئة مدفن ومقبرة في مدينة إسطنبول، وبعضها مجاور للمساجد أو للتكايا، وبعضها عامّ لسكان المدينة (الشكل 15,9)، وقد كانت المدافن الملحقة بالتكايا أو المساجد مقصورة على أهل هذه التكايا من شيوخ ومريدين وعائلاتهم، يدفنون فيها بقرب من

الشكل 15,7: شاهد قبر فاطمة خاتون، ابنة الشيخ يعقوب أفندي المتوفاة عام 1590، وهذا الشاهد موجودٌ في تكية خوجا مصطفى باشا، ويحمل الشاهد نقوشاً تشير إلى انتمائها للطريقة السنبلية. (الصورة بعدسة كلاوس كريسر).



أحبوهم وأجلوهم، ومن أهمّ هذه المدافن مقابر الطريقة البكداشية، وعلى الرغم من أن عدداً كبيراً من مقابر هذه الطريقة في قلب مدينة إسطنبول قد دُمّر تماماً في أثناء الحملة التي شنتها الحكومة العثمانية على الطريقة وأعضائها عام 1826، إلا أن عدداً لا بأس به ما زال قائماً حتى الآن بالقرب من التكايا القديمة للطريقة في شاه كولو سلطان وبيرشان بابا خارج يديكول، بالإضافة إلى عدة مقابر لطرق أخرى مثل مقابر الطريقة الخلوتية السفيانية قرب مسجد سكولو محمد باشا قرب السلطان أحمد، ومقابر الطريقة الخلوتية السنبلية في رحاب مسجد حاج أوحد، ومقابر الطريقة القادرية في تكية كاباكولاك، ومدافن المولوية قرب تكيتهم في جالاتا وينيكابي، ومدافن الطريقة النقشبندية في تكية يحيى أفندي قرب باش كتاش.

الشكل 15,8: شاهد قبر فاطمة هانم المتوفاة عام 1812، محفور عليه شعار «التسليم تاشي» ذو الزوايا الاثنتي عشرة، بالإضافة إلى التاج البكداشي على قمة الشاهد، وهو غطاء الرأس لرجال البكداشية مع أن المتوفاة سيّدة. (الصورة بعدسة كلاوس كريسر).



(أ)

الشكل 15,9: مدفن التكية القادرية، طوب خانة:

(أ) رسم مقطعي يمثل المسجد والتوحيد خانة، بالإضافة إلى المنارة الملاصقة لسكن الشيخ. (الرسومات للوري ليتزك عن بهاء تانمان).

(ب) ضريح إسماعيل الرومي المتوفى عام 1643، وهو من أوجد الطريقة الرومية القادرية، وهي فرع من القادرية، ويتميز هذا الفرع بالزخارف الحديدية المشغولة بعناية، والتي تحيط به. (الصورة لرايموند ليفشيز).



(ب)

16. الطعام والحياة اليومية في التكية

آيلا الغار

يفترض الكثيرون أن التصوف يرتكز على الزهد في الحياة المادية، غير أن هـذا الافتراض بعيـد جدّاً عن أرض الواقـع، إذ إن الصوفية تعطي موضوع الطعام اهتماماً خاصّاً كما هو الحال في الإسلام عموماً، وما تحريم أكل لحم الجيفـة والخنزير ومـا أهل لغير الله به إلا دليـل واضح على هذا الاهتمام، بالإضافة إلى ذكر الأطعمة التي يسمح بها الإسلام، مثل الأطعمة البحرية عموماً والطعام الذي يُعدّه أهل الكتاب ما دامت مكوناته حلالاً[1]، والتركيز على عدد آخر من الأطعمة التي تكرّر ذكرها في القرآن في أكثر من موقع، مثل القمح والحبوب عموماً، والتمور والأعناب والزيتون والرمان حتى أن الخالق وظف التين والزيتون في إطـار القسـم في القرآن «والتـين والزيتون» سـورة التين، ويُنظر إلى الطعام في الإسلام على أنه من نعم الله التي أنعم بها على عباده، لذلك عليهم الاستمتاع بها، كما أن وجود الأطعمة المشتهاة هو إحدى خصائص الجنة، إذ يذكر القرآن في سياق وصف الجنة أن فيها كلّ ما يشتهي المؤمن من فاكهة، مثل التمر والرمان والعنب، إضافة إلى العسل الصافي ولحوم الطيور، وكلها نعمٌ يسبغها الله على عباده الذين استحقوا الجنة بصالح أعمالهم.

لا شكّ أن المتصوفين الأوائل كانوا يتصفون بالزهد الشديد في متاع الدنيا، وقد خلفوا لنا العديد من القصص التي تشهد على زهدهم وصبرهم على

(1) لابدّ أن نذكر أن الأسماك لا تدخل في قائمة طعام الطريقتين المولوية والبكداشية رغم أن الإسلام يحل أكل الأسماك والحيوانات البحرية عموماً، وللمزيد حول الأسباب، راجع: Abdulbaki Golpinarli، **Mevlana›dan sonra Mevlevilik** (Istanbul، 1953)، p. 291

الجوع، وابتعادهم عن ملذات الطعام والشهوات جميعاً في سبيل تربية الجسد والسمو بالروح، ولكن مع توسع الطرق الصوفية ونموها وازدياد أعداد أعضائها منذ القرن الحادي عشر وحتى القرن التاسع عشر، بدأت هذه الطرق تشكل مؤسّسات خاصّة بها، وتستقرّ في تكايا تضمّ أعضاءها الذين يتشاركون الحياة اليومية، وهنا أصبح إعداد الطعام وتقديمه أحد الطقوس المهمة في الحياة داخل التكية، إذ نجد أن تاريخ التكايا حافل بالمآدب التي كان يقدمها دراويش التكايا لعابري السبيل وروّاد التكية ذاتهم، ومن الأمثلة القديمة على ذلك، المآدب التي كان يقيمها أبو سعيد ابن أبي الخير، المتوفى عام (1049) كلما حصل على منحة أو دعم من محبّ أو من أحد رعاة التكية، وقد سميت هذه المنح المتعلقة بالطعام آنذاك «بالفتوح»، وهي المنحة الغذائية التي يتلقاها الدرويش خارج إطار الدعم الرسمي للتكية.

نجد في تركيا، وهي إن صحّ التعبير الوريث الشرعي لمعظم التقاليد الإسلامية الكلاسيكية، أن تقاليد الحياة داخل التكية تعود في معظمها إلى التقاليد والعادات الإيرانية ولاسيما تلك التي تتعلق بالطعام على الأقل، كما هو واضح في وثائق أحد فروع النقشبندية التي توضح آداب الطعام المأخوذة من الحضارة الفارسية، إذ لا يجوز أن يمدّ الدرويش يده إلى الطعام قبل زملائه، ولا يستمرّ في الأكل بعد أن ينتهوا، وعليه أن يراعي آداب الطعام مع المجموعة، فلا يأخذ حصّة منفصلة لنفسه بل يأكل مع الآخرين حتى ينتهي الجميع من وجبتهم، ومع ذلك هناك تأثير تركي خالص على المطبخ الصوفي لدى طريقتين من الطرق الصوفية التركية، هما الطريقة المولوية والطريقة البكداشية، وعلى الرغم من وجود بعض الاختلافات الواضحة في طقوس الطريقتين وممارساتهما، إلا أنهما تشتركان في نظرتهما للمطبخ، وخاصّة (الوجاق) أي الموقد، فهو مكان مقدس لدى الطريقتين، وربما تعود هذه النظرة إلى أصول القبائل التركمانية

الأولى عندما كانت تدين بالشامانية[1]، وللمطبخ في الطريقتين وظائف متعددة تتعدّى تحضير الطعام إلى إعداد الدراويش الجدد المنتسبين إلى الطريقة، وتدريبهم على طقوس التكية وإخضاعهم لاختبارات نفسية وجسدية متعددة، داخل مطبخ التكية سواء المولوية أو البكداشية.

يرأس عملية تدريب الدراويش الجدد في المطبخ المولوي رئيس الطهاة (آجي دادا)، وهناك عدد كبير من الدراويش العاملين في المطبخ يقعون ضمن سلطة رئيس الطهاة، ومنهم (الخزنجي)، وهو المسؤول عن الخزّان، كما أنه مسؤول عن رعاية المنتسبين الجدد للتكية، وهناك أيضاً (الخليفة دادا) الذي يشترك مع الخزنجي في رعاية المنتسبين الجدد وإرشادهم، أما «الميدانجي» فهو مراسل رئيس الطهاة الذي ينقل رسائله إلى من هم دونه، وهناك كذلك «الشربتجي» وهو المسؤول عن إعداد الشراب في المطبخ، و«الصومتجي» الذي يتكفل بإعداد المائدة، و«البازارجي» الذي تقع عليه مهمّة إحضار الطعام من السوق إلى التكية، أما مهمّة تحميص القهوة وإعدادها فهي من نصيب «التحمصجي»، ولم تقتصر سلطة رئيس الطهاة على العاملين في المطبخ مباشرة، بل امتدّت إلى عدد من العاملين في التكية أيضاً، مثل «الشماشرجي» أي المسؤول عن غسل الثياب و« السراجي» الذي يعتني بإصلاح القناديل وتعبئتها في التكية[2].

يعدّ المطبخ البكداشي من أهمّ أجزاء التكية التي تؤثر على سير الحياة اليومية

(1) هناك الكثير من التعابير في اللغة التركية التي تستعمل «الموقد» الصوفي، مثل «أضاء الله موقدك» كدعاء بالبركة، وللمزيد حول هذه التعابير، راجع: Abdulbaki Golpinarli، **Tasavvuf›tan dilimize gecen deyimler ve atasozleri** (Istanbul، 1977)، pp. 262 – 63، H. A. R. Gibb and Harold Bowen، **Islamic Society and the West** (London، 1950)، vol. 1، pt. 1، pp. 319 – 21

(2) راجع: Abdulbaki Golpinarli، **Mevlana›dan sonra Mevlevilik**، pp. 397 – 98; Hamit Zubeyr، «Mevlevilikte Mutfak Terbiyesi،» **Turk Yurdu** 5، no. 28 (March 1927): 280 – 86

فيها، فلا غرابة إذن أن نجد أن رئيس الطهاة (آشجي) يحتلّ المرتبة الثانية بعد البابا في السلم التراتبي للتكية البكداشية، ويليه مباشرة الخباز الخاصّ بالتكية (أكمكجي)[1]، ومع أن الرتب المتعلقة بإعداد الطعام أقلّ عدداً لدى الطريقة البكداشية منها لدى المولوية، إلا أن أصحاب هذه الرتب من أهمّ الدراويش في التكية البكداشية، ولا يرجعون بالإذن والمشورة إلا للبابا مباشرة.

تُحاط عملية إعداد الطعام وتقديمه بعدد من الطقوس الخاصّة في كلتا الطريقتين المولوية والبكداشية، إذ نجد الخازنجي وهو المسؤول عن الخزّان (أي القدر الكبيرة التي يعدّ فيها الطعام) يرفع غطاء القدر قبل تقديم الطعام الموجود فيها للأكل، ويتلو الدعاء التالي: «اللهم امنح هذا الطعام طيب المذاق والوفرة ببركة مولانا الرومي وروح الولي آنشي بازي (الطاهي الخاصّ بمولانا) ولنردد جميعاً «هو»، وهنا يردّ عليه الدراويش الموجودون بنفس واحد «هو»[2]، ثم يقوم الجميع بإعداد الطاولات المستديرة البسيطة ليجلس الدراويش حولها من أجل تناول الطعام في مطبخ التكية، وهناك أيضاً نوع خاصّ من المفارش الجلدية المستطيلة التي تفرد ليوضع عليها الطعام، وتسمى «الألفية» لأنها تشبه انتصاب حرف الألف باللغة العربية، وقد تفرد هذه المفارش في المطبخ أو في ساحة التكية في أثناء تناول الوجبة اليومية، وتتميز هذه المفارش بأنها سهلة التنظيف والطي، إذ توضع جانباً بعد تنظيفها وطيها عقب الانتهاء من الوجبة، وعند إعداد الطاولة أو المفرش يتمّ تنظيم الأطباق وأدوات الطعام الخشبية بعناية، بحيث توضع الملاعق والشوك مقلوبة على يمين الجالس وتُبسَط جلود الخراف على الأرض ليجلس عليها الدراويش، ويقوم (الساقي) بإحضار الماء، ويقف مستعدّاً لتقديمه لمن يطلب.

---

(1) راجع: J. K. Birge، **The Bektashi Order of Dervishes** (London، 1937)، pp. 178 – 79.

(2) استندنا في وصف المولوية في هذه الفقرة على Golpinarli، **Mevlana›dan sonra Mevlevilik**، pp. 415– 18.

عندما يتمّ إعداد المائدة، يقوم أحد الدراويش بالمناداة على زملائه في غرفهم بقوله (هو تفضلوا للطعام)، فيحضر الدراويش واحداً واحداً إلى المطبخ، وينحني كلّ منهم احتراماً عند عبور عتبة القاعة، ويأخذ كلّ منهم مكانه حول المائدة المعدّة منتظرين حضور الشيخ أو رئيس الطهاة إن لم يكن الشيخ موجوداً، وهنا تبدأ الوجبة بأن يغمس كلّ من الموجودين سبابته اليمنى في إناء من الملح قبل تناول الطعام، كما أن الوجبة تنتهي بطقس الملح ذاته مرة أخرى، ومن ثمّ يبدأ الحاضرون بتناول الطعام من طبق واحد بهدوء دون أن يتبادلوا الحديث، وإذا احتاج أحدهم لجرعة ماء فإنه يشير إلى الساقي الذي يقف باحترام إلى جانب المائدة، فيصبّ له الماء في الكأس، ويُقبله قبل تقديمه للدرويش، وهنا يأخذ الدرويش الكأس ويُقبله بدوره قبل أن يرتشف منه الماء، وفي الأثناء يتوقف الجميع عن الأكل حتى ينتهي زميلهم من شرب الماء، وذلك حتى لا يأخذ أيّ منهم لقمة واحدة أكثر من الآخر، وبعد أن ينتهي الدرويش من شرابه، يقول له الشيخ أو كبير الطهاة «هنيئاً»، وعندها فقط يستطيع الباقون أن يتابعوا طعامهم، وفي نهاية الوجبة يتلو الشيخ دعاء خاصّاً بالفارسية قائلاً: «نحن الدراويش أصحاب الطريقة، نأكل على مائدة صاحب الملك، اللهم احفظ لنا هذا الزاد وبارك لنا فيه»، ثم يتلو الحاضرون الصلاة على النبي، ويقرأون الفاتحة، ويُعدّ ذلك إعلاناً عن انتهاء الوجبة، وإيذاناً بغسل الأيدي قبل مغادرة المطبخ، إذ يخدم كلّ درويش زميله على التوالي، وذلك بتوفير إبريق من الماء للغسل ووعاء كبير يتجمع فيه الماء، بالإضافة إلى منشفة يعلقها الدرويش على كتفه، حتى ينتهي الجميع من غسل أيديهم ويخرجون بهدوء كما دخلوا.

تقتصر هذه الطقوس المفصلة لتناول وجبة الطعام على أعضاء الطريقة المولوية فقط، غير أن للطريقة البكداشية طريقتها الخاصّة أيضاً في تقديم الوجبة

الرئيسية، التي يتحلق حولها جميع سكان التكية، إذ تبدأ الوجبة بدعاء خاصّ للإمام عليّ، حتى تحلّ بركته ورحمته على المجتمعين حول المائدة[1]، وبعد الانتهاء من الطعام هناك دعاء آخر لطلب العفو والبركة من الأئمة الاثني عشر الذين يشكلون ركناً مهمّاً من العقيدة الشيعية، وتستحلّ البكداشية الخمر، إذ يتم تقديمه في وجباتهم الاحتفالية في الطقوس المهمة، وقد يكون هذا أحد الأسباب التي عزلت البكداشية عن باقي الطرق الصوفية الأخرى، وعلى الرغم من ذلك فإن لهذه الطريقة تأثيراً واضحاً على المناطق التي استقرّت فيها، إذ نرى أن الطريقة القادرية في إسطنبول تأثرت بفكرة الأئمة الاثني عشر التي تمثل عماد العقيدة البكداشية، ويظهر ذلك من خلال تقديم الطعام على اثنتي عشرة مائدة منفصلة لاثني عشر شخصاً (الشكل 15,9)، بينما اختفى هذا التقليد تماماً عند فروع القادرية في أماكن أخرى لم تتصل بالطريقة البكداشية[2].

يُعدّ تقديم الطعام جزءاً لا يتجزأ من طقوس الانتساب إلى الطريقة البكداشية للمرة الأولى، أو عند ترقية أحد الدراويش من مرتبة إلى أخرى[3]، فما إن ينتهي حفل التنصيب الرسمي حتى تقام احتفالات الطعام والشراب في التكية، ويقوم الساقي بتقديم الشراب (غالبا من الكحول) للبابا في كأس خاصّ بعد أن ينحني أمامه ويُقبل ركبتيه، ويقوم البابا بدوره بتقبيل الساقي ويأخذ منه الكأس ويرتل دعاء خاصّاً وعيناه مغمضتان ثم يشرب ما في الكأس ويعيده إلى الساقي، ثمّ يحضر ساق آخر ليقدم الطعام، وهو عادة يتكون من عدة أنواع من «المزة» التي تؤكل مع الشراب، وما إن ينتهي البابا من الطعام والشراب، حتى يتمّ تقديم الطعام والشراب لبقية الدراويش في الاحتفال، وهكذا تدور الأطباق

(1) راجع ترجمتي الخاصة لكتاب: Birge، **Bektashi Order**، p. 16)

(2) استندنا في وصف الطقوس القادرية على G. M. Smith، «Food Customs at the ‹Kadirihane› Dergah in Istanbul،» **Journal of Turkish Studies** 7 (1983): 403

(3) استندنا في وصف الطقوس البكداشية على Birge، **Bektashi Order**. pp. 175، 198 – 99

على الجميع بمصاحبة الغناء والموسيقى حتى نهاية الاحتفال.

أما في رمضان وهو شهر الصيام، فهناك طقوس وموائد خاصّة تعدّ لهذه المناسبة، وفي الطريقة القادرية تقام احتفالات خاصّة في آخر ثلاثاء في الشهر تقدم فيها سبعة أنواع مختلفة من الطعام، أربعة منها تمثل عوامل الطبيعة الأربعة: (الماء والهواء والنار والتراب)، وهناك أيضاً مناسبات دينية أخرى غير رمضان تحتفل فيها التكايا والمساجد بتقديم أنواع خاصّة من الطعام، مثل «الصميت» وهو نوع من الخبز المحلى المغطى بالسمسم، يصنع في التكايا، ويوزع على مرتاديها، بالإضافة للمصلين في المساجد، وما زال «الصميت» يوزع حتى الآن في مساجد تركيا، حتى بعد أن اختفت التكايا التي كانت تعده. ومن أطباق التكايا التي ما زالت موجودة حتى الآن، طبق «العاشوراء»، وهو معروف في مصر أيضاً، ويُقدم احتفالاً بيوم عاشوراء وهو اليوم العاشر من شهر محرّم الذي يعد يوماً مميزاً في التراث الديني، ففيه التقى آدم بحواء، وأنقذ إبراهيم من النار، والتقى فيه يوسف بيعقوب بعد انفصالهما مدة طويلة، وفي هذا اليوم أيضاً انحسر الطوفان العظيم وغادر نوح وعائلته الفلك الذي كانوا يحتمون به حاملين معهم ما تبقى من طعام من فول وحمص وأرز وزبيب وفواكه مجففة وصنعوا منها حساء حلواً، وتخليداً لهذه الذكرى يقوم الأتراك بطهي حساء محلي يحتوي على كل ما ذكرناه في العاشر من محرم كل عام، غير أن هذا اليوم يحمل ذكرى مؤلمة لجميع المسلمين، وهو استشهاد الإمام الحسين حفيد النبي، وهكذا أصبح تقديم طبق العاشوراء رمزاً لتخليد هذه المناسبة الأليمة أيضاً.

وللطريقة البكداشية طقوس خاصّة تصاحب تحضير هذا الطبق، إذ يجتمع الدراويش في مطبخ التكية مساء العاشر من محرم، ويلتقون حول القدر الكبيرة المخصصة لطهي طعام المناسبات، ويقومون بوضع ما جمعوه من موادّ في القدر لتغلي، ويقوم البابا أولاً بتحريك ما في القدر باستعمال مغرفة ضخمة، مردّداً

أناشيد وتراتيل خاصّة بتمجيد مآثر الشهيد الحسين، ثم يترك مهمّة تحريك الحساء للدراويش تباعاً، فينول كلٌّ منهم شرف المشاركة في هذا الطقس المهم لدى البكداشية، ويستمرّ الاحتفال حتى الساعات الأولى من الصباح، إذ يتمّ إنزال القدر عن النار، ويقوم البابا بإلقاء قصيدة حول المناسبة، ثمّ يقوم بتوزيع أطباق العاشوراء على الدراويش ليأكلوها.

تقدم التكية المولوية طبق العاشوراء كذلك بمصاحبة بعض الطقوس الأقلّ تعقيداً من طقوس البكداشية، ولكنه طبق احتفاليّ مميز حتى في الطريقة المولوية، إذ تطهى المكونات في قدر خاصّة، ويتمّ تحريكها بواسطة مغرفة مخصّصة لذلك على شكل حرف الواو (و)، وهو حرف له أهمية خاصة بين الحروف العربية وفي فن الخط العربي، انظر (الشكل 12,4، 12,5)[1]، ويقدم هذا الطبق على العشاء تخليداً لذكرى استشهاد الحسين ومن معه من أهله وأتباعه، كما تقدم التكية المولوية طبقاً آخر من الأرز بالحمص والبصل والجزر والكستناء، يسمى (لقمة)، ربما يعود تاريخه إلى فترة قدوم مولانا من موطنه الأصلي إلى أنطاليا، وقد يكون هو من أحضر وصفة هذا الطبق، التي توارثها الدراويش من بعده جيلاً بعد جيل.

لا بدّ لنا في النهاية من أن نشير إلى حضور موضوعة الطعام حتى في شعر مولانا الرومي[2]، فهو يستعير كثيراً من أسماء الأطعمة وطريقة إعدادها للتعبير عن التجربة الصوفية بطريقة حسية ملموسة، فعن العلاقة بين الجسد والروح يقول الرومي إنها مثل علاقة الزبدة بالحليب، فالزبدة لا تأخذ شكلها وطعمها

(1) يمثل حرف «الواو» في التراث الصوفي الصلة بين الإنسان والخالق، وقد استعمله الخطاطون في لوحاتهم وصوروه على شكل قارب الخلاص للإنسان، وللمزيد حول الموضوع، راجع:
Annemarie Schimmel، **Mystical Dimensions of Islam** (Chapel Hill، 1975)، p. 100;
Malik Aksel، **Turklerde Dini Resimler** (Istanbul، 1967)، pp. 37 – 42

(2) راجع: Annemarie Schimmel، **The Triumphal Sun** (London، 1978)، p. 139 and on helva and other foodstuffs، pp. 139 – 44

المميز إلا بانفصالها عن الحليب، والروح كذلك لا تصل إلى سموها وكمالها إلا بانفصالها عن الجسد بالتجربة الصوفية أو بالموت، وهنا لا بدّ لنا أن ننظر إلى إحدى قصائد سلطان وليد (ابن مولانا) المؤسّس الحقيقي الفعلي للطريقة المولوية التي ينتهج فيها طريق والده في استعمال رموز الطعام، فيقول:

رحمتك يا إلهي، أنا جائع ظمآن
افتح لي الأبواب ليشعّ النور
لأرتويَ من حساء جنتك
وأطعم من خبز رحمتك(1).

وفي مثال آخر، نجد أحد شعراء البكداشية من القرن الخامس عشر يصف حاجته الروحية بطريقة حسية قائلاً:

ما حاجة الدرويش في هذا العالم؟
... إناء كبير من الأرز واللحم
وخبز ساخن وبعض الدّسم(2).

---

(1) راجع: Sultan Veled، **Divan-i Turki**، ed. Kilisli Muallim Rifat (Istanbul، 1341/ 1922)، p. 12

(2) راجع: **Kaygusuz Abdal**، **Hatayi**، **Kul Himmet** (**Turk Klasikleri**: 20)، ed. Abdulbaki Golpinarli (Istanbul، 1953)، p. 48

الجزء الرابع
تداعيات

17. رؤية جديدة للصوفية في الدراسات والحياة الثقافية التركية

جمال كفادار

قامت الحكومة التركية في الأربعينيات من القرن العشرين بفتح الملفات والوثائق العثمانية أمام الباحثين والعامّة من المهتمّين بهذا الإرث التاريخي الكبير والعريق، وظهر كمّ هائل من البيانات والمعلومات والصور التي أصبحت متوفرة أمام الباحثين من مستشرقين وعلماء اجتماع ومؤرّخين، فأخذوا ينهلون منها في مختلف الاختصاصات ليرسموا لنا ملامح جديدة لهذه الحقبة الطويلة من التاريخ بجوانبها السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ثمّ ظهر تأثير الفكر الماركسي بعد ذلك في الستينيات على الباحثين الأتراك في الدراسات الاجتماعية، حيث استعانوا بالوثائق العثمانية كأرضية تاريخية لتحليل البنية التركيبية للمجتمع التركي في تحوله نحو الرأسمالية مع قيام الجمهورية التركية.

غير أن معظم هذه التوجهات ورغم ما أضفته من زخم على الدراسات العثمانية، قد استبعدت أو تجاهلت التاريخ الثقافي والأدبي لهذه الفترة، وبقيت الدراسات الأدبية والثقافية تعالج بمعزل عن إطارها التاريخي العثماني، ومن منظور واحد يؤكد على فصل الثقافة العثمانية والأدب العثماني عن سياق التطور الطبيعي للمجتمع، فظهرت أبحاث تعالج التقاليد الإسلامية السليمة مقابل الممارسات الفلكلورية الدينية التي تعجّ بالخرافات التي تعود في معظمها إلى ديانات وثنية كانت موجودة في فترة ما قبل الإسلام، ودراسات أخرى تغوص في أدب البلاط مقابل الأدب الشعبي، وثالثة تعالج الإصلاحات

التقدمية في الإمبراطورية العثمانية مقابل الرجعية والتخلف المتراكمين منذ قرون، بالإضافة إلى الأبحاث التي تناولت الفكر الرسمي السلطوي لطبقة العويلمة مقابل الفكر الصوفي المتمرد دائماً[1].

تكرس توجهات المؤلفين والباحثين في موضوع الصوفية التركية العثمانية في الكتاب الذي بين أيدينا أهمية هذا الموضوع وإمكانية دمجه ضمن الدراسات العثمانية لفترة ما بعد الحرب، وإعادة تأطير دور الصوفية التركية في إطار الحركة الجدلية لتطور المجتمع العثماني، والتي أدت إلى تغييره في النهاية، بل لعل هذا النوع من الدراسات حول الصوفية العثمانية يتيح لنا المجال لاستبدال قوالب الدراسات العثمانية الجاهزة، التي عادة ما تعالج تاريخ الثقافة العثمانية من زاويتين متقابلتين لا تلتقيان أبداً، وتقسم الثقافة والأدب العثماني دائماً إلى نوعين متناقضين: ثقافة النخبة أو البلاط وأدبهم، وثقافة العامّة وأدبهم، فإذا ما أعدنا النظر في الصوفية كجزء من النسيج العثماني وليس خارجاً أو منفصلاً عنه، فربما نستطيع ضخّ روح جديدة في الدراسات الإسلامية.

لسنا هنا بصدد تقييم الأبحاث المعروضة في كتابنا هذا، فكل واحد منها يشكل زخرفة منفصلة في نسيج الصوفية الجميل، ولكننا لا نملك إلا أن نشير إلى بعض الموضوعات والتساؤلات التي قد تدور في بال القارئ عند اطلاعه على هذه الأبحاث، ومن هذه التساؤلات ما يتعلق بالحجم الحقيقي للوجود الصوفي في المجتمع العثماني، إذ يشير عدد من هذه الأبحاث إلى توسع كبير للمد الصوفي يشمل معظم المناطق الريفية في الإمبراطورية ما عدا أصحاب الاتجاه الديني التقليدي، وهذا افتراض إشكالي إلى حد بعيد، إذ نجد في الوثائق التاريخية ما يشير إلى أن المناطق الريفية لم تكن منحازة للصوفيين بالكامل، فقد

(1) للمزيد، راجع: «Self and Others: The Diary of a Dervish in Seventeenth-Century Istanbul. First-Person Narrative in Ottoman Literature،» **Studia Islamica** 69 (1989): 121 - 50

كان عدد مهمّ من هذه المناطق ينتمي إلى حركة قاضي زاديلي المعادية للصوفية، التي شنت حملة واسعة عام 1656 لاجتثاث جميع التكايا وتفريق الدراويش الذين يقطنونها.

وهناك أيضاً العلاقة المتذبذبة بين الطرق الصوفية والسلطة العثمانية، فلطالما كانت هذه العلاقة محلّ جدل واسع، يسودها أحياناً الوئام والدعم الكامل من السلطة والبلاط السلطاني العثماني كما حدث بين البلاط والطريقة المولوية، وأحياناً أخرى تسوء هذه العلاقة إلى درجة الملاحقة وإقفال التكية تماماً كما حدث مع الطريقة البكداشية، بل إن أحد شيوخ الطريقة الجلوتية نُفيَ إلى قبرص في القرن السابع عشر في عهد السلطان عزيز محمد هداي مع أن العلاقة بين هذه الطريقة والسلطة في ذلك الوقت كانت في أبهى صورها، ومما يثير العجب أيضاً أن عدداً كبيراً من شيوخ الطريقة البيرمية الميلامية قد أعدموا ولوحقوا في الوقت الذي تمّ فيه تعيين الشيخ شهيد علي باشا وزيراً أول في البلاط في أوائل القرن الثامن عشر، وهو أحد شيوخ البيرمية الميلامية، وفي السياق ذاته، لا يمكن لنا أن نسلم بالعلاقة الوثيقة بين الطريقة البكداشية وفرقة الجناسرية (الانكشارية) في الجيش العثماني، ومن نافل القول أن الطريقة البكداشية بقيت الأب الروحي والموجه الأول لفرقة الجناسرية، لكن علينا ألا ننسى أن المؤسس الأول لثاني أكبر التكايا المولوية (المولوي خانة) في ياني كابي في إسطنبول هو أحد ضباط هذه الفرقة، وهكذا نجد أن التعميمات حول علاقة الطرق الصوفية ببعضها أو بالأطياف السياسية والاجتماعية الأخرى في البلاد لم تكن دائماً محددة بخطوط واضحة، لذلك علينا أن ننظر إلى هذا الموضوع بحساسية أكبر آخذين بعين الاعتبار عدداً كبيراً من العوامل التي لعبت أدواراً مختلفة في تلك الفترة.

هناك جانب آخر من حياة الدراويش في التكية لم يلق اهتماماً يُذكر من قبل

المشاركين والباحثين في هذا الكتاب، ألا وهو الجانب المتعلق بمواضيع الجنس والجنوسة في الحياة الصوفية، فهل كانت الصوفية تكرّس الأنماط الموجودة سلفاً حول دور النساء في الحياة الدينية؟وهل يتعلق استبعاد النساء في معظم الطرق الصوفية بالعلاقة الجدلية بين الصوفية والسلطة؟، فمن جهة تقاوم الصوفية السلطة الخارجية وترفضها بل وتخرج عليها في أحيان كثيرة، إذ إن الفكر الصوفي بحد ذاته خروج على السلطة الدينية والسياسية والفكرية، ومن جهة أخرى تكرّس الصوفية الأنماط الموروثة في علاقتها بالنساء، وتمارس سلطتها الخاصة على الطرف الأضعف في ذلك الوقت، إذ نجد بعض الأمثلة المؤلمة التي وصلت إلينا حول موقف التكايا من النساء، كالشاعرة ليلى هانم وهي من شعراء القرن التاسع عشر، وقد كانت تذرف الدموع يوميّاً أمام بوابة السمعخانة المحرّمة على المنتسبات من النساء، لأنها لا تستطيع المشاركة في الطقوس المقامة داخلها، وهناك أمثلة أخرى حول مشاركة النساء في الطرق الصوفية، لم تجد الاهتمام الكافي من الباحثين، ولا يوجد لدينا حتى الآن فكرة واضحة أو إطار محدد حول مشاركات المرأة في الطقوس الصوفية أو الحياة الاجتماعية والفكرية للطرق والتكايا، كما أننا لم نجد أيضاً أبحاثاً تسلط الضوء على مسألة الشذوذ التي انتشرت في بعض التكايا، وغيرها من المواضيع التي لم تطرق بعد في الدراسات التي تناولت الجوانب المختلفة للصوفية، فالباحثون يرون أن القرنين الأخيرين من حياة الدولة العثمانية يشكلان فترة ركود وانحطاط في جميع جوانب الحياة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية، لذلك فإن هذه الفترة لا تستحقّ عناء البحث والتنقيب، نستثني من ذلك موضوع الإصلاحات التي حاول بعض السلاطين العثمانيين القيام بها، فقد لقي هذا الموضوع اهتماماً كافياً من الباحثين بما أن هذه الإصلاحات كانت في مضمونها تعني التوجه نحو الغرب واستنساخ الأسلوب الغربي

في إدارة الاقتصاد وفرض التغيرات الاجتماعية في مجالات الصحة والتعليم والإدارة.

غير أن إهمال الفترة الأخيرة من وجود الإمبراطورية العثمانية (فترة الانحطاط) أخذ يلقى الكثير من الانتقاد، ففي هذه الفترة بالذات تطورت الطرق الصوفية وتغلغلت في نسيج المجتمع العثماني وخاصة المدني بعد أن بدأت الإصلاحات تأخذ مجراها في تفكيك بنية المجتمع الشرقية المحافظة، وقد يكون انتشار الطرق الصوفية بحدّ ذاته ردّاً على هذه الإصلاحات، في موقف رافض فرض الأنماط الغربية على هذا المجتمع المحافظ.

لم تستطع الجمهورية التركية الفتية إنهاء نشاط الطرق الصوفية بقرار إغلاق التكايا عام 1925، لكنها بالتأكيد حدّت من انتشارها وحيويّتها في ذلك الوقت، غير أن هذه الطرق عادت إلى الحياة بقوة في السنوات الأخيرة، وأخذ شيوخ الطرق وأتباعهم يظهرون في الصورة من جديد ويمارسون نشاطاتهم في إطار الحدّ القانوني المسموح به، كما نلاحظ تغيراً في الرأي العام التركي تجاه الطرق الصوفية لا سيما لدى الطبقة المثقفة التي كانت في وقت من الأوقات المعارض الرئيس لوجود المؤسسة الصوفية ونشاطاتها، وسنقوم فيما يلي بعرض بعض هذه التطورات التي شهدتها الصوفية في المجتمع التركي، وردة فعل هذا المجتمع تجاهها، على سبيل العرض والتحقيق وليس من أجل التقييم والبحث، فالوجود الصوفي الحديث ما زال يتفاعل داخل المجتمع حتى هذه اللحظة، وليس من الموضوعية أن نحاول تقييم تداعيات هذا الوجود قبل مرور فترة كافية تتيح المزيد من الوضوح في الرؤية[1].

لم تكن معظم الفرق الصوفية تعتمد على مؤسسة تنظيمية مركزية، مما أتاح لها العمل على انفراد كخلايا مستقلة بعد قرار إغلاق التكايا مع مراعاة السرية

(1) كتب هذا المقال عام 1985، وتمّت مراجعته قبل كتابة هذا البحث.

التامة والحيطة في التواصل مع أعضائها، كما أنها استغلت علاقاتها الخاصة الوثيقة مع بعض رجال الشرطة والجيش وحتى بعض أعضاء البرلمان، مما سهّل لها البقاء والاستمرارية في تلك الفترة الصعبة، وهذا ما حدث بالضبط مع الطريقة القادرية والرفاعية والخلوتية التي تجنبت جميعها المواجهات العنيفة مع الدولة – قبل قرار إغلاق التكايا – وظلت هذه الطرق حتى في أثناء إعمال الأحكام العرفية في الثمانينات تستقبل بصورة أو بأخرى أعضاءها وزوارها من صحفيين وباحثين وحتى سائحين.

وما تزال هذه الطرق حتى الآن تستميل الكثيرين من أبناء المجتمع التركي وخاصة في المدن الكبيرة مثل إسطنبول، وهي التي لم تؤسس قاعدةً شعبية لها في المناطق الريفية كما فعلت الطريقة البكداشية أو النقشبندية، وبقيت دائماً في حدود المدن، لذلك فإن معظم أعضائها هم من المهنيين والحرفيين، أما التطور الذي طرأ على أعضاء هذه الطرق فهو انتماء معظمهم إلى خلفيات علمانية غربية سواء من الرجال أو النساء، وقد ترك بعضهم عائلاتهم وارتباطاتهم الدنيوية لينعموا بصحبة شيخهم ويصبحوا من مريديه.

بالنسبة للطريقة النقشبندية، فقد عارضت منذ البداية وبشكل علنيّ قيام الدولة العلمانية التركية، وقد تمثل ذلك بوضوح حين قتل أعضاء النقشبندية أحد المدرّسين الذين كانوا يبشرون بالمبادئ العلمانية في إحدى المناطق التي كان يتمركز بها النقشبنديون، في بدايات قيام الدولة التركية الحديثة، وفيما بعد تعززت قوة النقشبنديين مع صدور قانون التعددية الحزبية عام 1946، إذ أصبح النقشبنديون بأعضائهم الكثر محطّ أنظار الأحزاب الجديدة، التي حاولت استمالتهم للتصويت لصالحها في القرى العديدة التي يتمركزون فيها، وبالإضافة إلى ذلك فقد كان من المعروف أن النقشبنديين لهم عدد من المحبين في مراكز سياسية مختلفة في الدولة، وفي الأحزاب التي كان لها حضور على

الساحة في السبعينيات، ومع اقتراب نهاية القرن العشرين أصبحت الطريقة النقشبندية فاعلة جدّاً في الصراع السياسي في تركيا، حين أعلن أعضاء بارزون في الحزب الحاكم (الوطن الأم) في الثمانينيات انتماءهم للطريقة النقشبندية، وقام رئيس الوزراء آنذاك بدفن والدته إلى جانب شيخها في مدافن النقشبندية، واكتسبت الطريقة النقشبندية لاحقاً قوة إضافية عندما أتاحت الحكومة اللاحقة مساحة أكبر للإسلاميين، في محاولة منها لضرب الأحزاب اليسارية في تركيا، وهكذا أخذت النقشبندية تتوسّع وتغرس جذورها الموجودة أصلاً في شرق أنطاليا وقونيا ومنطقة الفاتح في إسطنبول، لتصبح أحد اللاعبين الكبار في السياسة التركية، بل إنها قامت بفرض تعاليمها ومعتقداتها الخاصة في المناطق التي تسيطر عليها، فهي تشجع النساء على ارتداء الحجاب وتطالب المطاعم بإغلاق أبوابها في شهر رمضان، وقد يقوم أعضاؤها بمعاقبة من يخرجون عن هذه التعاليم.

لا ينافس الطريقة النقشبندية في تأثيرها داخل المجتمع التركي الحديث إلا الطريقة المولوية التي تتمتع بميزة حرية ممارسة طقوسها أحياناً داخل تكيتها الأصلية في قونيا أو جالاتا، إذ تتمتع هذه الطريقة بإعجاب واحترام أطياف سياسية وثقافية واجتماعية مختلفة في المجتمع التركي، نظراً لتاريخها العريق وشهرتها الواسعة بين الأتراك والأوروبيين على حدّ سواء، ولطالما نظر الزوار والسائحون لهذه الطريقة نظرة مختلفة عن الطرق الأخرى، ونجد إعجاباً شديداً بفكر المولوية وطقوسها ولاسيما الرقص الدوراني في كثير من وثائق الرحالة والأدباء الغربيين منذ القرن الثامن عشر فصاعداً، فبينما نظر إلى ممارسات الرفاعية مثلاً على أنها ممارسات بدائية همجية تخصّ الشرق، عد الرقص الدوراني للطريقة المولوية طقساً حضاريّاً لا يمكن تفويت حضوره عند الوصول إلى إسطنبول، وقد ظلّ هذا الإعجاب قائماً حتى في الأوساط

العلمانية في تركيا الحديثة، ويرجع السبب في ذلك إلى أن تعاليم مولانا جلال الدين الرومي كانت تقوم على أسس إنسانية بالدرجة الأولى بعيداً عن العقائد والطقوس الموجودة لدى الطرق الأخرى، التي لم تعد تناسب الإنسان في العصر الحديث، وقد أكسب كل ذلك الطريقة المولوية شرعية خاصّة بوصفها مؤسسة ثقافية أكثر منها طائفة دينية، فكان أعضاء الطريقة يسافرون إلى الخارج باسم تركيا ليعرضوا فن السمع (الرقص الدوراني) على الرغم من سريان قانون منع التكايا وإغلاقها الذي طبق على جميع الطرق الصوفية.

وقد لمع أفراد معينون من طرق صوفية أخرى غير المولوية بسبب شخصياتهم المميزة أو قدراتهم في المجالات المختلفة، مثل أحد الشيوخ في أديامان الذي عُرف بقدراته العلاجية الخارقة، وأخذ الناس يأتونه من كل مكان في تركيا ليلتمسوا الشفاء على يديه، أما الشيخ مظفر أوزاك أحد شيوخ الطريقة الخلوتية الجراحية، فقد أسر قلوب الأوروبيين والأمريكيين بمقطوعاته الموسيقية في عدد من البلدان الأوروبية والولايات الأمريكية، وافتتح أتباعه فرعاً للطريقة الخلوتية الجراحية في نيويورك، ليكون صلة وصل بين الطريقة والمجتمع الأكاديمي في الغرب. بالإضافة إلى ذلك نشطت فرق صوفية أخرى خارج تركيا في بلاد مثل البلقان، حيث كانت الصوفية متجذرة منذ زمن بعيد، وكذلك في يوغوسلافيا وأوروبا الغربية وخاصة في ألمانيا التي تسكنها أعداد كبيرة من المهاجرين الأتراك، والحال كذلك بالنسبة لأمريكا الشمالية وبريطانيا، فقد وجدت الصوفية لها مكاناً تحفظه الحقوق المدنية والديمقراطيات التي تحكم هذه البلاد.

إن الفكر الصوفي أكبر وأعمق من مجموعة الطرق الصوفية التي تمثله، لذلك فإن إيقاف هذه الطرق عن العمل كمؤسّسات لها مواقع محددة وأتباع، لا يعني بالضرورة اجتثاث الفكر الصوفي، فهو ما يزال حاضراً بقوة في المجتمع

التركي العلماني الحديث، وما نراه من مواضيع الحب العذري في الأدب التركي وكذلك في السينما التركية ما هو إلا أحد تأثيرات الفكر الصوفي القديم على الثقافة التركية، وقد ترك هذا الفكر بصماته على الشعر التركي الحديث أيضاً، إذ نجد عدداً كبيراً من القصائد التي تحمل الصبغة التأملية الوجدانية، وهي من أهمّ دعائم الفكر الصوفي، بالإضافة إلى التعبيرات الإصلاحية والحكم والأمثال التي تزخر بها اللغة التركية، التي تمتدّ جذورها إلى الفكر الصوفي والطقوس الصوفية، ونجد كذلك عدداً من الروايات والكتب الأدبية التي تطرح وتعالج مواضيع التصوف والأولياء والأضرحة، مثل ثلاثية يشار كمال «داغن أوت أوزو»- الجانب الآخر للجبل- التي تدور حول ظهور أحد الأولياء في المنطقة، ويستند الكاتب في أحداثها على ذكريات طفولته الخاصة[1].

من الجوانب الثقافية الحديثة نسبيّاً في المجتمع التركي والتي يظهر فيها تأثير الصوفية بوضوح، نوع من الموسيقى التركية الحديثة المسمّى «أرابيسك»، ظهر في أوائل السبعينيات تقريباً، وهو يجمع بين أنماط موسيقية عربية وتركية وهندية فلكلورية، وتُستعمل فيه أدوات موسيقية شرق أوسطية وغربية في الآن نفسه، ويعتمد على أشعار تدور حول مواضيع القدر والحب والمعاناة اليومية في مجتمعات لا تلقي بالاً للمهمّشين والضعفاء، لذا كان لابدّ أن يكون جمهور هذا النوع من الموسيقى ممثلا للشرائح الأضعف في المجتمع من سكان الأرياف والأحياء الفقيرة وحتى الأغنياء الجدد الذين وإن أسّسوا لهم مكانة في المجتمع التركي الجديد إلا أنهم يشعرون بالاغتراب وعدم القبول في أوساط المجتمع الكلاسيكية.

لذلك تنظر فئات المثقفين والسياسيين من كافة الاتجاهات اليمينية واليسارية

(1) للمزيد من الأمثلة، راجع: G. Lewis «The Saint and the Major-General‹ Anatolian Studies 22 (1972): 249 – 53

نظرة دونية لهذا النوع من الموسيقى، الذي تعدّه هذه الفئات أحد شوائب الموسيقى التركية الأصيلة، بل إن الإذاعة التركية نادراً ما تبثّ إحدى أغاني موسيقيي الأرابيسك ضمن برامجها اليومية، فهو يتعارض مع المهمة الثقافية والحضارية التي تضطلع بها مؤسّسات الدولة الرسمية. وبالعودة إلى موضوعنا الأساسي وهو تأثير الصوفية على هذا النوع من الموسيقى، نجد أن جذور العديد من كلمات الأغاني في موسيقى الأرابيسك تعود إلى قصائد (أشتيك)، وهو نوع من الشعر البكداشي كان سائداً في الدولة العثمانية كصلة وصل بين المجتمعات الريفية والمدنية آنذاك، وقد عاد الآن وبرز في مؤلفات عدد من أشهر كتاب موسيقى الأرابيسك، مثل: أورهان جنجابي. ومن الأغاني المعروفة جدّاً في هذا النوع من الموسيقى، التي لقيت رواجاً كبيراً لدى المستمعين أغنية «لم أجد صديقاً»، وهي في الأساس قصيدة للشاعر البكداشي كول حامد، كتبها منذ قرون، وهنا تظهر العلاقة واضحة بين موسيقى الأرابيسك والفكر الصوفي عموماً، ليس فقط على مستوى استعارة أبيات من الشعر، ولكن أيضاً على مستوى تطابق الأفكار التي تتعلق بحالة الإنسان، وسعيه لتلبية حاجاته الروحية، مع أن الأرابيسك يفرغ أحياناً كلمات الأغاني من معناها الفلسفيّ الروحي في التواصل مع الحبيب (الخالق لدى الصوفية)، ويقصرها على المحبوب (المادي)، كما أن مفاهيم الظاهر والباطن في موسيقى الأرابيسك قد جردت من بعدها الفلسفي في الصوفية، واقتصرت على دعوة الحبيب في أغاني الأرابيسك للتخلي عن الظاهر، أي المظاهر الدنيوية من مكانة اجتماعية وثروات مادية، والنظر إلى الباطن أي خصال المحبوب الحميدة وقدرته على الحبّ، ومع ذلك فلا يمكننا إلا أن نلحظ ونسجل هذا التشابه والتأثير الذي تركته الأفكار الصوفية على هذا النوع من الموسيقى الذي ظهر بعد ظهور الفلسفة الصوفية بقرون، ليؤكد على عمق جذور التصوف وصلابتها في هذا

المجتمع الذي ما يزال يحمل في داخله بذور هذه الفلسفة بعد مضيّ كل هذه الفترة على إيقاف عمل الطرق الصوفية ومنعها.

لا بدّ لنا من أن نتعرّف على الثقافة التركية عن قرب ونحاول أن نفهم التناقضات الموجودة في هذه الثقافة بين طبقة النخبة المثقفة الحديثة والطبقة الشعبية المحافظة التي ما زالت متعلقة بالتقاليد القديمة، حتى يتسنّى لنا أن نفسر المواقف الحالية المتناقضة تجاه الصوفية في المجتمع التركي.

لقد تأثرت حركة الإصلاح في تركيا باتجاهين فكريين أساسيين سادا أوروبا في القرن التاسع عشر، هما: الفلسفة الوضعية[1]، والفلسفة التاريخية[2]، وكان كلاهما يدفعان الإصلاحيين نحو التقدم باتجاه الدولة الحديثة، دولة العلم والحضارة كما كانوا يقولون، وإن لم يكن ذلك الإصلاح والتقدم بغرض الديمقراطية، بل بغرض الإصلاح ونشر الأفكار الجديدة وقمع كل ما يتعلق بالماضي والتخلص منه بشتى الوسائل، فقد كان الماضي يمثل التأخر والتخلف عن ركب الحضارة الحديثة. وقد كانت الطرق الصوفية وتكاياها، بل حتى المؤسّسات الدينية الرسمية من أهم ركائز الماضي، أما الفلسفة التاريخية فقد ظهرت آثارها في اشتعال الحمى القومية لدى الأتراك والتركيز على التاريخ التركي القومي بعيداً عن علاقته بالتاريخ الإسلامي، إذ أراد الإصلاحيون أن يثبتوا أن الأمة التركية أمة ذات حضارة عريقة، لذلك يمكن أن تستعيد هذا الموقع مرة أخرى.

لا شكّ أن طبقة الإنتلجنسيا (طبقة المثقفين) العلمانية في تركيا، تجاهلت

(1) الفلسفة الوضعية: تقول هذه الفلسفة بأن المعرفة الحقيقية هي فقط المعرفة العلمية، وأن هذه المعرفة يجب أن تأتي من التأكيد الإيجابي للنظريات من خلال المنهج العلمي الصارم. (المترجم).

(2) الفلسفة التاريخية: تقول هذه الفلسفة بأن مجرى الأحداث التاريخية تحكمه قوانين ثابتة لا تتغير، ولمعرفة حقيقة شخص أو مجتمع أو فترة تاريخية لا بدّ أن نعرف الخلفية التاريخية لأيّ منها. (المترجم).

تماماً الطبقة الدينية التقليدية، ولم تجد لديها ما يستحقّ البحث أو الحوار، وكذلك فعلت الطبقة الدينية، التي لم تقبل أي شكل من أشكال التعددية الفكرية، ولم تغفر أبداً للعلمانية الجديدة تعلقها بالحضارة الغربية مفضلة إياها على الحضارة الإسلامية، بالإضافة إلى تدخلها في شؤون المؤسّسات الدينية وفرضها قوانين مدنية حديثة تتعلق بالمرأة والتعليم والحقوق المدنية، وظلت الطبقة الدينية تتهم الإصلاحيين العلمانيين بأنهم ضحايا المؤامرات العالمية الصهيونية أو الإمبريالية أو الشيوعية، وهكذا أصبح في تركيا قطبان ثقافيان متناقضان في مواجهة بعضهما بعضاً، وبدأ هذا التناقض يظهر بقوة مع بداية تنفيذ التعددية الحزبية في تركيا في الخمسينيات والسبعينيات، غير أن هذه الفترات كانت تنتهي دائماً بانقلابات عسكرية لفرض وحدة الأمة وترميم انقسامها للتوجه نحو التقدم، وهو الهدف الأساسي المنشود.

إذا ما نظرنا إلى الأدب التركي فإننا سنلحظ على الفور هذا التناقض أو الانقسام الذي أوضحناه آنفاً، فنجد أن الكتاب التقدميين والتقليديين يتقاسمون فيما بينهم دور النشر، والصحفيين الموالين لهم، والصحف التي يكتبون فيها، ولكل فريق جوائزه الأدبية بل وحتى المكتبات التي تبيع كتبهم فقط دون غيرها، وقد حدثت ضجة كبيرة في الوسط الثقافي في أوائل السبعينيات حين ظهر أن الكاتب اليساري كمال طاهر الذي سجن لفترة من الزمن بسبب أفكاره المتطرفة يتواصل مع الصحيفة اليمينية «حركات» وبنظرة سريعة على أي مجموعة شعرية تركية حديثة، سنجد أنها نادراً ما تتضمن قصائد لشعراء يمينيين، ذلك أن اليسار التقدمي في العادة هو المسؤول عن إصدار المجموعات الشعرية تلك، لذلك تختفي قصائد مهمة لشعراء عظام مثل عارف نهات آسيا أو جهاد زريف أوغلو، لمجرد أنهم إسلاميون، وفي المقابل منعت الحكومات اليمينية التي كانت مسيطرة على مقاليد السياسة التركية في فترة ما بعد الحرب

ظهور أي كتب للكتاب اليساريين في الأدب الحديث مثل ياشار كمال أو عزيز ناسين، وكلاهما من الرموز المعروفة عالميّاً.

ورغم كل ذلك، ليس من العدل أن نتهم الدولة العلمانية أو المثقفين باحتقار الصوفية أو تجاهلها، فعلى الرغم من منع التصوف وإغلاق التكايا، إلا أن الفكر الصوفي ظلّ يحظى بالاحترام والتقدير، وكان المنع موجّهاً للطرق الصوفية التي كانت تضيق بالفكر الصوفي لما أصابها من تفسّخ وتخلف[1]، فالفكر الصوفي فكر إنساني متسامح يدعو للمحبة ولا يُضيق الخناق على معتنقيه بالطقوس المفرغة والتعصب ضد الآخر، أما بالنسبة للأوساط الاشتراكية فقد مثلت الصوفية بالنسبة لهم حركة تمرد ثورية موجهة ضد السلاجقة والسلطات العثمانية والاستغلال بأشكاله كافة، وقد تجلت هذه الرؤية لدى الشاعر ناظم حكمت في قصيدته «ملحمة الشيخ بدر الدين» التي يتحدث فيها عن ثائر يملك رؤية شيوعية ويقود ثورة تسحقها السلطات العثمانية، وكانت هذه النظرة الشيوعية للتصوف منتشرة في الستينيات، إذ أخذت الأحزاب الشيوعية تهتمّ بالشعر والموسيقى البكداشية العلوية على وجه الخصوص، فمن جهة عكس هذا الاهتمام بداية الوعي لدى العلويين في أنطاليا لتكوين حزبهم السياسي الخاص، ومن جهة أخرى كان لهذا الاهتمام علاقة خاصة بالشيوعيين الذين كانوا يسعون في تلك الفترة لاستقطاب قاعدة شعبية لحزبهم بعد أن كان الحزب يقتصر على المثقفين والمهنيين، غير أن هذا الاهتمام بالشعر البكداشي لم يتعدّ الإطار الخارجي فقط، ولم ينفذ إلى العالم الباطن للفكر الصوفي البكداشي بما فيه من غيبيات وروحانيات، ذلك أنه كان يتناقض مع التفكير العقلاني للشيوعية.

(1) يبدو ذلك واضحا في رواية يعقوب قادري كارا عثمان أوغلو أحد أعلام اليسار الجمهوري «نور بابا» التي يظهر فيها نقده للطريقة البكداشية.

بالنسبة للأوساط المحافظة فقد كانت لديها أسباب مختلفة لدعم الخوض في بحث تاريخي علمي حول الأديان بما فيها الصوفية، إذ كان المحافظون يرون أن مهمتهم تنحصر في الدفاع عن الإسلام التركي الحقيقي، وليس الإسلام الذي يصوره الغربيون أو المثقفون الشيوعيون، وفي هذا السياق قدموا دراسات نقدية وتأملية للتاريخ الإسلامي التركي تؤكد على التراث التركي في إطار مجموعة من القيم والإنجازات غير القابلة للنقاش.

وهكذا، نرى أن التركيبة الأساسية للحياة الثقافية التركية تنقسم إلى جزأين متناقضين لا حوار بينهما أو اتفاق على نقاط رئيسة، وحتى الانقلاب العسكري عام 1971، بقي التحالف بين البيروقراطية العسكرية والمثقفين التقدميين موجوداً رغم مواقف الدولة الكمالية القمعية (نسبة إلى كمال أتاتورك) للأحزاب اليسارية المتطرفة، ولم تظهر بوادر إعادة تقييم التاريخ التركي إلا في أواخر الستينيات في إطار الحركة الاشتراكية، غير أن الانقلاب ضرب المثقفين الشيوعيين، وأخرجهم خارج اللعبة السياسية، مما سبّب صدمة لليساريين المثقفين عموماً، وأصابهم بحالة من التغريب الكامل والإحباط، وحدا ببعضهم إلى التوجه نحو النقيض كما حدث مع الأديب والشاعر عصمت أوزال، أحد أهمّ الشعراء الثوريين في الستينيات، الذي تحول إلى الإسلام عام 1974 وأعلن ذلك في قصيدة رائعة عنوانها «آمنتُ»، ظلت تتردد طويلاً في أوساط المثقفين.

ساد الهدوء المجتمعَ التركي بعد انقلاب عام 1980، وبدأت تظهر لدى اليساريين الحاجة إلى إعادة تقييم الذات، والنظر في العلاقة مع الإسلاميين وبحث كيفية كسبهم كحلفاء والعمل معاً في مواجهة السلطة، وأخذ العديد من العلمانيين يتبعون خطى عصمت أوزال في العودة للإسلام، وعلى ما يبدو كان ذلك التخبط يشير بالتأكيد إلى أزمة في الهوية لدى اليسار التركي، أما

الآن فنلحظ اهتمامات جديدة لدى الطبقة اليسارية المثقفة في تركيا اليوم، كالبحث في تاريخ تركيا الإسلامي، ومحاولة غربلة التاريخ العثماني لحصد مزيد من الوعي والمعرفة حول تلك الفترة التي قد تكون منطلقاً لنقد الحداثة التركية الجديدة في ظلّ الدولة وتحت وصاية الجيش، فضلاً عن ذلك، نجد في تركيا الحديثة اليوم، وبعد مرور عقود على انفصالها عن تاريخها العثماني ومحاولة دفن هذا التاريخ والقفز فوقه، محاولات جديدة تنمّ عن شغف حقيقي بدراسة هذا التاريخ وتسليط الضوء عليه من جديد، وينعكس ذلك في كثير من جوانب الحياة اليومية كزيارة الجيل الجديد للأماكن التاريخية الموزعة في تركيا، ومحاولة اقتناء قطع الأثاث الكلاسيكية القديمة واللوحات الفنية التي رُسمت في تلك الفترة أو الكتب التي تؤرخ لتلك الحقبة، مما أدّى إلى ارتفاع أسعار كل هذه المقتنيات نظراً لتزايد الطلب عليها من قبل الجيل الجديد الذي لم يعرف في حياته إلا الحياة الحديثة في ظل الدولة التركية العلمانية، كما انتشرت الموسيقى العثمانية، وخاصة الصوفية بين جيل الشباب الذين اعتادوا على موسيقى الجاز والبوب، بعد أن كان سماع هذا النوع من الموسيقى مقتصراً على كبار السن أو المحافظين من الأتراك، بل إن هناك توسّعاً في تعلم اللغة العربية بوصفها جزءاً لا يتجزأ من التراث الإسلامي العثماني (انظر الشكل 17,1) فراح الآباء يحضّون أبناءهم الذين لم يعرفوا غير التراث الغربي على دراسة اللغة العربية كوسيلة لمعرفة المزيد حول تاريخهم وتراثهم.

لتقييم هذه الحالة من عودة الوعي بالتاريخ الديني الإسلامي كقوة فاعلة في الوسط الثقافي التركي الحديث علينا أن نأخذ بعين الاعتبار التطورات التي طرأت على الأوساط الإسلامية كذلك، والتي ظلت لعقود تحمل لواء المعارضة في ظل الدولة التركية العلمانية، وفي هذه الأثناء تعلم الإسلاميون كيف يعملون ضمن الإطار القانوني المسموح لهم به، بل وكيف يقدمون أنفسهم كأحد



الشكل 17,1: «ما شاء الله، لقد أصبح ولدك جاهزاً للانضمام إلى الطريقة يا عزيزتي.» (مجلة «كتاب الطريقة» مارس 1990، ص 9). نشر هذا الكاريكاتير في مجلة كتاب الطريقة، وهي مجلة إسلامية، نقلاً عن مجلة «جرغار» اليسارية الفكاهية، وقد خصّصت المجلة الإسلامية عدداً كاملاً لنشر وجهة النظر العلمانية الفكاهية في الإسلاميين مما يشير إلى التحول الواضح لدى الإسلاميين في عرض وربما قبول رأي الآخر.

الخيارات السياسية والفكرية وليس كمدافعين جامدين عن التراث، وأخذوا يستعملون لتحقيق ذلك وسائل الإعلام المختلفة والقنوات الثقافية والأدبية، التي كانت حتى وقت قريب مقصورة على الطبقة المثقفة المشبعة بالثقافة الغربية والمسيطرة على كل أوجه الحياة الأدبية والفنية في تركيا، أما الآن فقد أصبح الإسلاميون يعرفون كيف يوظفون الثقافة والفن لتوضيح وجهة نظرهم بطريقة حديثة تلائم العقل والفكر التركي، ليصبح بعض الإسلاميين من أهمّ دعاة مرحلة ما بعد الحداثة، ومن داخل هذا الإطار أخذوا يطرحون تساؤلات قديمة بصورة أكثر حداثة مثل مدى توافق الإسلام وتلاؤمه مع التطور العلمي والحقائق العلمية القائمة، بينما كانت مثل هذه النقاشات مرفوضة تماماً

بالنسبة للإسلاميين من قبل، فقد كانوا يرفضون كلّ ما أتت به الدولة الحديثة بعد الإمبراطورية العثمانية من أفكار وثقافات دمرت حسب اعتقادهم بنية المجتمع الدينية، وهكذا أخذ الإسلاميون الجدد مكانهم في المجتمع التركي من جديد، وعملوا بعقلية متفتحة نحو الآخر، حتى لو كان هذا الآخر من التيار اليساري المضادّ، وشيئاً فشيئاً فتحت وسائل الإعلام الإسلامية أبوابها أمام مثقفي اليسار ليكتبوا على صفحاتها ويتكلموا عبر قنواتها، وبدأت بذلك تذوب القوانين الصارمة التي كانت سائدة لدى الطرفين حول استعمال اللغة العربية أو التركية الصرفة فقط، فأخذ اليساريون يستعملون أحياناً مصطلحات عربية أو فارسية في كتاباتهم، كما لم يمانع الإسلاميون في إدخال اللغة التركية الحديثة إلى حياتهم اليومية بعد أن كانت شعار المثقفين اليساريين الذين كانوا يرفضون حتى استعمال الكلمات التركية من أصول عربية وفارسية.

ما تزال مرحلة الحوار والتعددية حديثة وهشة نسبيّاً في تركيا، لذا فمن الصعب تقييمها والحكم عليها، وما يزال هناك بعض الإسلاميين الذين يرفضون التعاطي تماماً تحت أي ظرف من الظروف مع أي جهة علمانية، كما أن هناك عدداً آخرَ من العلمانيين الذين يصفون من عادوا إلى حظيرة الإسلام من اليساريين بالخونة والمرتدين والرجعيين، ومع ذلك فقد يسهم هذا التقارب الذي نلحظه الآن بين كلا الطرفين في تقريب وجهات النظر والتخلص من حالة الانفصام التي يعاني منها المجتمع الثقافي في تركيا لإجراء المزيد من البحث الحقيقي والدراسة الموسّعة للتاريخ التركي بما فيه من حضارة إسلامية عريقة تتضمّن البعد الصوفي بكل تجلياته.

المشاركون

1. آيلا الغار

محاضر باللغة التركية في قسم دراسات الشرق الأدنى في جامعة كاليفورنيا، بيركلي، لها مؤلفات عدّة منها «كتاب الطبخ التركي» و «الملخص في الطهي»، كما أنها تقوم بدراسات موسّعة حول تاريخ الطهي، وتعمل الآن على كتاب حول الطهي التركي الكلاسيكي وجذوره التاريخية.

2. حامد الغار

أستاذ في الدراسات الإسلامية والفارسية في قسم دراسات الشرق الأدنى في جامعة كاليفورنيا، بيركلي، وله عدّة دراسات حول القاجار في إيران، ومقالات حول الطريقة النقشبندية.

3. نورهان أتاسي

أستاذ في تاريخ الفن. تحتلّ منصب عمادة كلية الآداب ورئاسة مركز أبحاث الفنون في جامعة إسطنبول. لها عدّة دراسات منشورة حول الفن العثماني، ونظمت عدّة معارض للفن التركي، وتقوم حاليّاً بتحضير صور السلطان عبد الحميد الموجودة في مكتبة جامعة إسطنبول للنشر.

4. جون روبرت بارنز

أستاذ مساعد في قسم تاريخ الشرق الأدنى في جامعة كاليفورنيا، لوس أنجلوس، وله مؤلف مهمّ بعنوان «مقدّمات للأسس الدينية في الإمبراطورية العثمانية».

5. فريدريك ديجونغ

أستاذ في اللغات والثقافات الإسلامية، في جامعة أوتريش، هولندا، له كتابان منشوران وعدّة مقالات ومساهمات في «الموسوعة الإسلامية».

6. والتر فيلدمان

محاضر في جامعة بنسلفانيا في قسم الدراسات الشرقية، ويُعدّ كتاباً حول الموسيقى العثمانية في الفترة ما بين (1673– 1723).

7. كارتر فون فندلي

أستاذ في التاريخ في جامعة أوهايو ومؤلف كتاب «الإصلاحات البيروقراطية في الإمبراطورية العثمانية»، وكتاب «الموظفون المدنيون في الإمبراطورية العثمانية»، وله أيضاً كتاب «عالم القرن العشرين» بالاشتراك مع جون روذني.

8. جودفري جودون

أمين مكتبة ورئيس سابق للجمعية الآسيوية الملكية في لندن، له كتاب بعنوان «تاريخ الفن المعماري التركي».

9. وليم هيكمان

محرّر الترجمة الإنجليزية لكتاب فرانز بابنغار «محمد الثاني»، كما أنه درس اللغة التركية في كلية روبرت في جامعة إسطنبول وجامعة هارفارد، وحاليّاً في جامعة كاليفورنيا، بيركلي.

10. جمال كفادار

ولد وترعرع في إسطنبول، وهو أستاذ في التاريخ العثماني في جامعة هارفرد، ويعمل على مشروعين يتعلقان بمدينة إسطنبول، أحدهما حول تاريخ الدراويش، والثاني حول فرقة الجناسرية.

11. كلاوس كريسر

أستاذ في اللغة والتاريخ والحضارة التركية في جامعة بامبيرج، له عدّة مؤلفات في التاريخ التركي الحديث والقديم بما فيها «Historische Bucherkunde sudosteuropas» Germano-Turcica, Zur Geshichte des Turkisch-«Lernens» , in den deutsch-sprachigen Landern.

12. هانس بيتر لوكير

محاضر في اللغة التركية في جامعة مانشستر، وله أبحاث حول شواهد القبور العثمانية في إسطنبول، كما أنه مشترك في أبحاث حول البرمجيّات.

13. آيرا م. لابيدوس

أستاذ في التاريخ، ورئيس مركز الدراسات الشرق أوسطية في جامعة كاليفورنيا، بيركلي، له مؤلف بعنوان «تاريخ المجتمعات والمدن الإسلامية في القرون الوسطى المتأخرة»، ومحرّر كتاب «الإسلام والسياسة والحركات الاجتماعية في المدن الشرق أوسطية».

14. رايموند ليفشيز

أستاذ في فن العمارة في جامعة كاليفورنيا، بيركلي، وعضو مركز أبحاث

دراسات الشرق الأوسط، وله كتاب حديث بعنوان «فن العمارة، رؤية جديدة».

15. نانسي مايكل رايت

محاضر في الفن الإسلامي والعمارة في جامعة فكتوريا، بريتش كولومبيا، ولها دراسات حول تاريخ فن التصوير في الإمبراطورية العثمانية.

16. ماغي كويجلي بينار

مؤلفة كتاب «إسطنبول بوابة العظمة»، ولها مساهمات في ترجمة كتب عديدة ونشرها تتناول التاريخ التركي الإسلامي.

17. آن ماري شيمل

عملت أستاذاً في الثقافة الإسلامية الهندية في جامعة هارفرد، لها مؤلفات عديدة بالألمانية والإنجليزية والتركية، منها «الجوانب الصوفية للإسلام» و«الخط العربي والثقافة الإسلامية» و «من وراء حجاب» و«محمد الرسول: النبوة في التقوى الإسلامية»، كما ترجمت العديد من القصائد الإسلامية إلى الألمانية.

18. م. بهاء تانمان

أستاذ مساعد في كلية الآداب، قسم التاريخ والآثار في جامعة إسطنبول، له مقالات وأبحاث متعددة حول فن العمارة في الإمبراطورية العثمانية.

تكايا الدراويش:

يسلط هذا الكتاب الضوء على فترة خاصّة من التاريخ الإسلامي في تركيا، وهي فترة انتشار الطرق الصوفية وتألقها وزيادة عدد أعضائها ومحبيها، وذلك عبر عدة مقالات حواها الكتاب لأهمّ الباحثين والأكاديميين والمختصين في التاريخ الإسلامي.

وقد تناولت هذه المقالات والأبحاث موضوع التصوف والطرق الصوفية من عدة زوايا مختلفة، تتعلق بفنّ عمارة التكايا الصوفية التي انتشرت بشكل واسع في إسطنبول تحديداً، وما عكسه من طرق الحياة الشعبية للفئات المهمشة في المجتمع العثماني إبان تلك الفترة. كما تناولت الأبحاث فنوناً أخرى ارتبطت طويلاً بالطرق الصوفية مثل فنّ الخط العربي وما يحفل به من رموز وتقنيات فنية عالية، وكذا فنون النحت والنقش والرسم وطقوس الرقص الدوراني الذي عُرفت به الطريقة المولوية، هذا بالإضافة إلى الفنون الأدبية من كتابة فنية وقصائد شعرية تناولت الفكر الصوفي من جوانب عدة، وأدخلتنا إلى رحاب الحياة اليومية للدراويش بتفاصيلها المثيرة. وما تزال بعض هذه الأعمال نابضة بالحياة حتى الآن، ممثلة جزءاً من التراث الموسيقي والأدبي في تركيا وخارجها.

9 789948 019411

ABU DHABI CULTURE & HERITAGE

كلمة
KALIMA

المعارف العامة
الفلسفة وعلم النفس
الديانات
العلوم الاجتماعية
اللغات
العلوم الطبيعية والدقيقة / التطبيقية
الفنون والألعاب الرياضية
الأدب
التاريخ والجغرافيا وكتب السيرة